3 0081 010 700 718

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

822.33
630
296952 v.66

PR
2889
.D4
v.66

296952

Date Due

RETURNED APR 16 1984			
APR - 1 1984			
Demco 293-5			

SHAKESPEARE-JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 66
(NEUE FOLGE VII. BAND)

LEIPZIG 1930

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die Thüringische Bankkommandite, Weimar, Schillerstraße 6, Postscheck: Erfurt 22225. (Jahresbeitrag M. 10.—.)

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Wolfgang Keller**, Münster, Westf., Hittorfstraße 25.

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.

Vorstand:
Präsident: Prof. Dr. Deetjen, Weimar.
I. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. Dr. Förster, München.
II. Vizepräsident: Generalintendant a. D. v. Schirach, Weimar.
Redaktor des Jahrbuchs: Prof. Dr. Keller, Münster, Westf.
Schatzmeister: Bankier Wettig, Weimar.
Geh. Rat Prof. Dr. Brandl, Berlin. / Geh. Rat Prof. Dr. Duisberg, Leverkusen. / Prof. Dr. Hecht, Göttingen. / Verlagsbuchhändler Kröner, Stuttgart. / Frau v. Oechelhäuser, Dessau.
Geh. Rat Prof. Dr. Schick, München. / Intendant Dr. Schmitt, Bochum. / Geh. Rat Prof. Dr. Sievers, Leipzig. /
Dramaturg Dr. Stahl, München.

UNIVERSITY OF NASHVILLE LIBRARIES

Weimar, Druck von B. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.66

296952

Inhalt.

Seite

Die 66. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar (Werner Deetjen) 1

Aufsätze.

König Jacob I. Festvortrag von Arnold Oskar Meyer 6
Londoner Theaterbauten zur Zeit Shakespeares. Von Gertrud Hille 25
Shakespeares englische Könige im Lichte staatsrechtlicher Strömungen seiner Zeit. Von Agnes Henneke 79
Dämonie und Theater in der Novelle «Der junge Tischlermeister». Von Hans Mörtl 145
Die Tötung des Polonius. Von Ernst Weigelin 160
Schopenhauer in seiner Stellung zu Shakespeare. Von Gustav Wieninger 169
Shakespeares «Troilus und Cressida». Von Wolfgang Keller 182

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller 208
1. Ausgaben und Übersetzungen von Shakespeares Werken 208
The Works of Shakespeare. Ed. by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. Vol. 11, 12 208
Much Ado about Nothing. Ed. by Alphonse Gerard Newcomer compl. by Henry David Gray 209
A Piacer Vostro (As you like it). Testo riveduto con versione di G. S. Gargàno 210
Macbeth. Trad. di G. S. Gargàno 210
Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauerspiels von dem Tode des Julius Caesar. Von Casp. Wilh. v. Borcke. Hrsg. von Max J. Wolff 211
Shakespeares Sonette. Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Karl Hauer 211
2. Allgemeine Erläuterungsschriften zu Shakespeares Leben und Kunst 212
Frank Harris: Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte 212
Helene Richter: Shakespeares Gestalten 212
Wilhelm Michels: Barockstil bei Shakespeare und Calderon . 213
Georges Connes: The Shakespeare Mystery 214
E. A. B. Barnard: New Links with Shakespeare 214
Edgar I. Fripp: Shakespeare's Haunts near Stratford 215
Edgar I. Fripp: Shakespeare Studies 216
Sir Sidney Lee: Elizabethan and other Essays. Sel. and ed. by Frederick Boas 218
3. Sprache und Vers 218
Magdalene Klein: Shakespeares dramatisches Formgesetz . . 218

N3D-9-20-51

Seite

4. Erläuterungsschriften zu einzelnen Werken Shakespeares 220
Peter Alexander: Shakespeare's Henry VI and Richard III . 220
Madeleine Doran: Henry VI, Parts II and III 222
Percy Allen: Shakespeare, Jonson and Wilkins as Borrowers . 223
Percy Allen: Shakespeare and Chapman as Topical Dramatists 223
Wilhelm Marschall: Die neun Dichter des «Hamlet». 224
Edmund Blunden: Shakespeare's Significances 224
Samuel A. Tannenbaum: Shakespeare and «Sir Thomas Moore» 224
5. Zeitgenössische Literatur 225
R. W. Zandvoort: Sidney's Arcadia 225
Frithjof Liedstrand: Metapher und Vergleich in «The Unfortunate Traveller» von Thomas Nashe 226
6. Zeitkultur 226
Lewes Lavater: Of Ghostes and Spirites Walking by Nyght, 1592. Ed. by J. Dover Wilson 226
Joachim Heinrich: Die Frauenfrage bei Steele und Addison . 227
Levin L. Schücking: Die Familie im Puritanismus 227
Fritz Mezger: Der Ire in der englischen Literatur 227
7. Nachleben Shakespeares 228
Mary M. Belden: The Dramatic Work of Samuel Foote . . . 228
Meta Corssen: Kleist und Shakespeare 228
II. Einzelreferat.
Alois Brandl: Shakespeare: Leben — Umwelt — Kunst (K. Brunner) 229

Zeitschriftenschau. Von Bernhard Beckmann und Hubert Pollert 230
I. Vorläufer Shakespeares: Lyly. — Marlowe 230
II. Shakespeares Werke: Love's Labour's Lost.—Titus Andronicus. — Richard II. — The Merchant of Venice. — As You Like It. — Measure for Measure. — Hamlet. — Troilus und Cressida. — Macbeth. — Lear. — A Winter's Tale. — Venus und Adonis. — Lucrece. — Shakespeare und das ältere Drama. — Die Folio von 1623. — Sir Thomas Moore 231
III. Shakespeares dramatische Zeitgenossen und Nachfolger: Chettle. — Dekker. — Marston und F. Beaumont. — J. Fletcher. — Massinger. — Lust's Dominion. — T. Heywood 236
IV. Allgemeines zum elisabethanischen Drama 237
V. Ausläufer des elisabethanischen Dramas 239
VI. Nichtdramatische Literatur der Zeit: Thomas Wilson. — Spenser. — Joseph Hall 239
VII. Shakespeares Nachleben: William Richardson. — Nic. Rowe. 240
VIII. Zeitkultur 240

Theaterschau.
Dresdner Shakespeare-Festspiele 1930 (Leo Fantl) 241
Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1929 (Egon Mühlbach) 243

Shakespeare-Bibliographie 1928—1929. Von Eduard Hartl . . 252

Zuwachs der Bibliothek der D. Sh.-G. (Werner Deetjen) . . . 286

Register 289

Die 66. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar

am 23. April 1930.

Voran ging der Tagung am Abend des 22. April ein lehrreicher Vortrag von Professor Dr. Wolfgang Keller-Münster über «Troilus und Cressida», der die S. 182 abgedruckte Einführung in das für den nächsten Tag vom Deutschen Nationaltheater angesetzte Werk bot. Am Vormittag des 23. April eröffnete der Präsident die Hauptversammlung mit Worten der Begrüßung an die erschienenen Vertreter der Behörden, Mitglieder und Gäste; er gedachte zugleich der Hohen Protektorin, übermittelte aus Stratford freundliche Grüße und fuhr alsdann fort:

«Der Theaterbau in Stratford schreitet, nachdem die Fundamentierungsarbeiten, die auf große Schwierigkeiten stießen, beendet sind, fort und soll Ende des nächsten Jahres vollendet werden; man denkt das Gebäude am Shakespeare-Tage 1932 einzuweihen, also einen Monat nach der großen deutschen Goethe-Feier.

Manch einen, der früher alljährlich an unserer Hauptversammlung teilnahm, deckt jetzt der grüne Rasen. Von den Toten des vergangenen Jahres gedenken wir an erster Stelle Friedrich Lienhards, den wir bei unsrer letzten Hauptversammlung zum Ehrenmitglied ernennen durften. Noch konnte uns der verehrte Mann von seinem Krankenlager Dank und Gruß senden, aber schon eine Woche später, in der Frühe des 30. April 1929 nahm ihn der Tod hinweg. Unter ungeheurer Beteiligung fand in der alten Georgenkirche der Wartburgstadt die tief eindrucksvolle Trauerfeier statt, bei der sich alle Liebe und Verehrung für diesen edlen Deutschen noch einmal ergreifend offenbarten. Was er für das deutsche Geistesleben bedeutet hat, soll hier nicht erörtert werden. Zu uns kam Prof. Dr. Lienhard bald nach seiner Übersiedlung nach Weimar, nachdem er sein tiefes Interesse für Shakespeare in den «Wegen nach Weimar» und in einem

seinen Besuch Stratfords schildernden stimmungsvollen Aufsatz unseres Jahrbuchs bewiesen hatte. Solange Lienhard in Weimar lebte, hat er zu unserem geschäftsführenden Ausschuß gehört, an allen Vorgängen in unserer Gesellschaft lebhaften Anteil genommen und uns stets mit Rat und Tat unterstützt. Was uns an ihn fesselte, war jene stille Geistigkeit, wie sie sein letztes Bekenntnis verkündet:

«Ich suchte je und je die großen Meister,
Das Wesenhafte, das im Ew'gen wohnt;
Ich fühle mich daheim im Reich der Geister,
Das wie ein Spätrot glüht am Horizont
Und, strahlenstark erhaben ob der Menge,
Das Ewige verbindet mit der Enge.»

Ein hoher Idealist, ein reiner und lauterer Charakter ist mit ihm dahingegangen. Auf ihn passen Shakespeares Worte in «Wie es Euch gefällt» (I, 14):

«Du bist nicht nach der Sitte dieser Tage,
Wo nur um Vorteil jeder sich bemüht.»

Und wenn wir Goethes dem hingeschiedenen Schiller gewidmete Worte lesen:

«Hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine»

werden wir stets auch an den hochgemuten Elsässer Friedrich Lienhard denken, voll Stolz, daß er einst der Unsre war.

Nicht in denselben engen Beziehungen zu uns stand der andre Dichter, den der Tod im letzten Sommer aus der Fülle des Lebens hinwegriß, Hugo von Hofmannsthal; aber wir haben das Recht und die Pflicht, auch ihn an dieser Stelle zu nennen. Vor 25 Jahren hielt der nun Verstorbene uns einen köstlichen Vortrag, der allen, die zugegen waren, unvergeßlich ist. «Shakespeares Könige und große Herren», so lautete der Titel. Seine Sprache war wie Musik, und mit dichterischer Kraft wußte der Redner die ganze Atmosphäre des Shakespeareschen Lebenswerkes zu umschreiben. Zum Jubiläum des Jahres 1916 gab uns Hofmannsthal ferner eine tiefsinnige Betrachtung über das Verhältnis der neuen Generation zu dem großen britischen Dramatiker. Wie wir von dem so jäh dahingerafften Dichter noch viel erwarten durften, so hätte uns auch der Denker Hofmannsthal gewiß noch manches Bedeutsame über Shakespeare sagen können, da seine Beziehungen zu dessen Kunstwerk die innerlichsten waren.

In aufrichtiger Trauer sei hier ferner eines Mannes gedacht, der Jahrzehnte hindurch uns ein treues Mitglied, ein stets gern gesehener Besucher unserer Tagungen war und uns in den letzten Jahren als Leiter des Verlages Bernhard Tauchnitz besonders nahetrat, des Herrn Dr. Curt Otto in Leipzig. Am 3. Juli ist er nach schwerem Leiden entschlafen, nachdem er noch kurz vor seinem Tode in einem langen Gespräch mit dem Freiherrn Bernhard von Tauchnitz sein großes Interesse für unsere Gesellschaft bekundet hatte. Wir werden dem liebenswürdigen, vornehmen Mann ein dankbares Gedächtnis bewahren.

Vor wenigen Wochen schließlich verschied Professor Joseph Wright in Oxford, der sich um die Erforschung der Sprache Shakespeares wesentliche Verdienste erwarb. Auch ihm, dem treuen Freund der deutschen Wissenschaft, als deren Schüler er sich stets mit Stolz bekannte, ein ehrendes Andenken[1]).

Nach diesen Verlusten freuen wir uns um so mehr, einige bewährte Freunde unserer Gesellschaft trotz hohen Alters in voller Frische unter uns zu sehen. Zwei von ihnen lassen Sie mich hier namentlich anführen: Lorenz Morsbach, der Anfang dieses Jahres seinen achtzigsten Geburtstag beging, nachdem er uns noch vor kurzem um eine wertvolle kritische Untersuchung über «Shakespeares Prologe, Epiloge und Chorus-Reden» bereichert hatte, die dies «Beiwerk» zu den Dramen in jedem Einzelfall im Zusammenhang mit dem geistigen und künstlerischen Inhalt erforscht und bewertet. Mit Bewunderung stellen wir fest, daß der allverehrte Gelehrte im Alter nichts verloren hat, und wenn sein ehemaliger Göttinger Kollege Jacob Grimm in seiner weisen Rede «Über das Alter» von einem neuen Glühen und Auftauchen der Lebenskraft in hohen Jahren spricht, so haben wir in Geheimrat Morsbach ein leuchtendes Beispiel dafür. Und ebenso steht es mit unserm Vorstandsmitglied Joseph Schick, der kurz vor dem letzten Weihnachtsfest die biblische Altersgrenze erreichte. Es war vor 28 Jahren, als eine Berliner Zeitung in einem Bericht über unsre Hauptversammlung von dem «jungen Professor Schick» berichtete, der mit stupender Gelehrsamkeit, aber zugleich mit hohem En-

[1]) Während diese Zeilen in Druck gegeben werden, trifft uns eine neue Trauerkunde: unser Vorstandsmitglied, der allbeliebte und verehrte Professor Dr. Otto Francke ist am Abend des 29. April an den Folgen einer Operation entschlafen. Des treuen, stets hilfsbereiten und verdienten Mannes soll im nächsten Bericht besonders gedacht werden.

thusiasmus für den großen Briten über «die Entstehung des Hamlet» sprach. Sein ungeheures Wissen konnte er zehn Jahre später in seinen Studien über das Werden und die Entwicklung der Hamlet-Sage aufs neue beweisen, und seine Begeisterungsfähigkeit ist ihm treu geblieben bis auf den heutigen Tag. Möge es ihm vergönnt sein, sein gewaltiges Lebenswerk, das Corpus Hamleticum, trotz aller Schwierigkeiten noch vollendet zu sehen! Unsre Gesellschaft hat sich selbst geehrt, indem sie Geheimrat Schick in dankbarer Anerkennung alles dessen, was er uns jahrzehntelang war, die Ehrenmitgliedschaft verlieh.

In Göttingen und in München, den Orten, wo unsre beiden Jubilare einst gelehrt haben und wo sie heute noch wirken, rüstet man sich zu künstlerischen Taten im Dienste Shakespeares. In Göttingen wird uns demnächst als Laienspiel nach dem Vorbild Luserkes der «Sommernachtstraum» geboten werden, der im vorigen Herbst im sog. Pogwisch-Garten neben Goethes Gartenhaus unter der Leitung der Fürstin Sophie von Albanien mehrere äußerst gelungene Freilichtaufführungen erlebte und seinen ganzen Zauber entfalten konnte, und in München plant man für 1931 sogar einen ganzen Zyklus von Shakespeares Komödien im dortigen Staatstheater.[1])

Das «Deutsche Nationaltheater», das uns eben mit Bachs «Johannes-Passion», Wagners «Parsifal» und den beiden Teilen des Goetheschen «Faust» eine erhebende Osterfeier gegeben hat, bietet uns am heutigen Abend, einen besonderen Wunsch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wie immer gern erfüllend, das wegen mancher Schwierigkeiten nur selten über die Bretter gehende Werk «Troilus und Cressida», das bei einer Shakespeare-Tagung noch nie zur Darstellung gelangte, und zwar in der Übersetzung des Bremer Philologen Hugo Hertzberg, die in der Shakespeare-Ausgabe unserer Gesellschaft erschien. Der wertvolle gestrige Vortrag wird unsern Mitgliedern das Verständnis der geistreichen Dichtung, die ein Goethe einst so hoch bewertete, erleichtern, und so sprechen wir neben der Generalintendanz und der Künstlerschaft auch Wolfgang Keller unsern herzlichen Dank aus, daß er gütigst die Rolle des Mittlers übernahm. Derselbe verehrte Vorstandskollege war es, der 1918 bei unserer Tagung das Thema

[1]) Soeben erhalten wir noch die Einladung zu einem Shakespeare-Zyklus des Dresdner Staatstheaters, über den am Schluß dieses Jahrbuchs ausführlich berichtet wird.

«Shakespeare und sein König» behandelte. Tat er es vom Standpunkt des Anglisten, so wird uns heute Professor Dr. Arnold Oscar Meyer aus München, der beste Kenner der englischen Geschichte jener Zeit, als Historiker von Shakespeares König ein auf sorgfältigsten Forschungen beruhendes Gemälde entwerfen und uns so dazu verhelfen, daß wir mehr noch als bisher Shakespeare und seine Umwelt aus ihrer Zeit heraus zu erklären und ihn mit den Augen seiner Zeitgenossen zu sehen vermögen.

Nach dem Festvortrag begann der geschäftliche Teil der Tagung. Der Präsident erstattete einen kurzen Jahresbericht, aus dem hervorging, daß infolge der wirtschaftlichen Notlage eine geringe Abnahme der Mitgliederzahl eingetreten ist, die aber durch die großzügigen Zahlungen anderer Mitglieder einen Ausgleich findet. Der Schatzmeister gab einen im ganzen befriedigenden Überblick über die Finanzen, und Prof. Dr. Keller berichtete über das Jahrbuch. Auf Vorstandsbeschluß soll den Mitgliedern 1931 neben einem verkürzten Jahrbuch eine mit Bildern reich ausgestattete Monographie (Widmann, Hamlet auf der Bühne) geboten werden. Der bisherige Jahresbeitrag wird beibehalten.

Das Amt des Präsidenten hat der Vorstand abermals Prof. Dr. Deetjen übertragen. Da Geheimrat Schick sich leider aus Gesundheitsrücksichten genötigt sah, das Amt des ersten Vizepräsidenten niederzulegen, wurden der bisherige zweite Vizepräsident Geheimrat Förster zum ersten, Generalintendant a. D. v. Schirach zum zweiten Vertreter des Vorsitzenden gewählt. Die nach den Satzungen ausscheidenden Vorstandsmitglieder Schick, Schmitt und Stahl bleiben nach der auf Vorschlag des Vorstandes von der Versammlung vorgenommenen Neuwahl in ihren Ämtern. Zugewählt wurde Geheimrat Prof. Dr. Duisberg-Leverkusen. Der Bibliothekar gab einen Bericht über die Gesellschaftsbibliothek, die durch dankenswerte Schenkungen (unter ihnen Manuskripte aus dem Nachlaß des Königsberger Shakespeare-Forschers Alexander Schmidt — eine Gabe seiner Tochter) einen Zuwachs von 63 Bänden erfuhr; auch konnte er feststellen, daß der Leihverkehr erheblich gewachsen ist. Zugleich erinnerte er an den bevorstehenden 100. Geburtstag des ersten Bibliothekars der Gesellschaft, des großen Folkloristen Reinhold Köhler, und widmete dem Andenken dieses Gelehrten Worte dankbarer Anerkennung.

An der Tagung konnten mit Unterstützung der Gesellschaft (dank dem nunmehr freilich erschöpften Jugendfonds) wieder Studierende mehrerer Universitäten teilnehmen. Für sie hauptsächlich hielt am 24. April in bekannter Klarheit und staunenswerter Frische Geheimrat Prof. Eduard Sievers einen bedeutsamen Vortrag «Shakespeare und die Schallanalyse» über seine neuesten umwälzenden Forschungen zur Chronologie der Shakespeareschen Werke. Darauf veranstaltete Prof. Dr. Max Hecker noch eine eindrucksvolle Führung durch das Goethe- und Schiller-Archiv.

König Jakob I.

Ein Charakterbild.

Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1930.

Von

Prof. Dr. **Arnold Oskar Meyer**

(München).

Als Königin Elisabeth von England starb, hinterließ sie ein reiches Kapital an monarchischer Gesinnung im Innern, an politischer Geltung Englands im Ausland. Englands Feindschaft war gefürchtet in Spanien und Rom, seine Freundschaft gesucht in Frankreich und in der Türkei, von Venedig bis zur Ostsee. Wie Spaniens Seemacht gebrochen war, so auch die handelspolitische Bevormundung Englands durch die deutsche Hanse. Es gab keine Macht, die England hätte gefährlich werden können. Nur in den Niederlanden zeigten sich die Anfänge wirtschaftlicher Rivalität. Lord Bacon hatte Recht mit seinem Wort über Elisabeth: „Sie hat über 44 Jahre regiert und hat dennoch nicht ihr Glück überlebt."[1])

Nun fügte der Thronwechsel von 1603 Schottland und England zusammen, brachte also Sicherung gegen die Gefahr des Zweifronten-Krieges, der England bei seinen Eingriffen in festländische Händel so oft bedroht hatte. Die insulare Abgeschlossenheit war vollendet. Begreiflich, daß man in- und außerhalb Englands das Gefühl einer großen Stunde hatte und dem Herrscher, der als erster in der Geschichte über das ganze Inselreich gebieten sollte, alle Fülle des Glücks und der Macht voraussagte[2]).

Man erwartete, daß der neue König nicht nur Britannien, sondern ganz Europa den Frieden bringen werde[3]). Weder von

---

[1]) Francis Bacon, In felicem memoriam Elizabethae Angliae Reginae. Works, ed. Spedding etc., VI (London 1858) 291.

[2]) A briefe discourse touching the happie union of the Kingdomes of England and Scotland. London 1603.

[3]) Sidney Lee, A Life of William Shakespeare (London 1925) 227.

innen noch von außen der leiseste Widerstand gegen seine Thronfolge. Er glich — nach dem Wort eines französischen Diplomaten[1]) — einer schönen Frau, die von allen Seiten umworben wurde. In Rom und selbst in der Residenz des Kaisers, in Prag, wurde der Gedanke laut, bei der nächsten Kaiserwahl werde der König von Großbritannien die besten Aussichten haben[2]).

Als Jakob I. starb (1625), seinem Volke, das nichts mehr von ihm erwartete, tief entfremdet, war die Autorität der Krone bedenklich erschüttert, Englands europäisches Ansehen zum Gespött geworden, sein Einfluß auf die kontinentalen Dinge gleich Null. Es gibt nicht viele Regierungen, die so völlig enttäuscht haben, wie die seine. Für Königin Elisabeth gilt das Wort, das Erich Marcks von Wilhelm I. geprägt hat: «Ihm war alles gelungen» — für Jakob I. gilt das Gegenteil: ihm war alles mißlungen.

Wieviel von diesem Mißerfolg man auch auf Rechnung des unausweichbaren Kampfes zwischen Krone und Parlament setzen mag — eine ausreichende Erklärung für das Sinken des königlichen Ansehens, wie der internationalen Geltung Englands, ist dennoch aus diesen inneren Konflikten allein nicht zu entnehmen. Nur in der Persönlichkeit des Königs liegt der Grund, daß die Gelegenheit ungenutzt blieb, durch äußere Erfolge der inneren Schwierigkeiten Herr zu werden. In der völligen Tatenlosigkeit dieser Regierung liegt der Hauptschlüssel zum Verständnis ihres Mißerfolges, liegt die Lösung des Rätsels, das schon die Zeitgenossen beschäftigte: warum unter Jakob I. die vereinigte Macht des Inselreiches leichter wog als unter Elisabeth England allein.

Das Studium von Jakobs Persönlichkeit ist daher für die politische Geschichte Englands ebenso wichtig wie es psychologisch reizvoll ist. Denn Jakob war kein gewöhnlicher Mensch. Aber er war dem Typ, den wir Herrscherpersönlichkeit nennen, in beinah allen Zügen konträr entgegengesetzt, gerade als habe das Schicksal aus Schelmenfreude an dem Widerspruch zwischen dem, was der Thron erforderte, und dem, der ihn einnahm, — König Jakob erschaffen.

---

[1]) Lettres et Ambassade de Messire Philippe Canaye t. II (Paris 1635) l. III, pt. I 65: «une belle femme recherchée de toutes parts et qui donne espérance de ses bonnes graces à tous ses poursuivants».

[2]) A. O. Meyer, Der britische Kaisertitel zur Zeit der Stuarts. Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken X (Rom 1907) 233.

Jakob VI. von Schottland, geboren 1566, war der Sohn einer tief unharmonischen Ehe: eines weichlichen, charakterlosen und unaufrichtigen Vaters, Henry Stuart, Lord Darnley, und einer leidenschaftlichen, sinnlichen, groß denkenden, aber zugleich auch in allen Künsten der Verstellung erfahrenen Mutter. Er war noch nicht ein Jahr alt, als sein Vater unter Mitschuld der Mutter ermordet wurde, war eben ins zweite Jahr eingetreten, als die erzwungene Abdankung der Mutter ihn zum König machte, 21jährig, als seine Mutter das Schaffott besteigen mußte und er damit der nächste zum Thron ihrer Henkerin wurde. In dem Widerstreit zwischen Sohnespflicht und Politik bietet Jakob kein erhebendes Bild. Er hat sich zwar bei Elisabeth zu gunsten Maria Stuarts verwendet, hat geschickt an den monarchischen Sinn Elisabeths appelliert, die ein geheiligtes Diadem nicht werde entweihen wollen, und hat ebenso auf den persönlichen Makel wie auf die politischen Gefahren hingewiesen, die Marias Hinrichtung über die Königin von England bringen müsse. Aber die Instruktion, in der Jakob dies alles beredt ausführte[1]), betonte doch gleichzeitig mit allem Nachdruck, daß Elisabeths Freundschaft ihm wertvoller sei als irgend eine andere. Die Sorge, die Königin zu verstimmen und damit seine Nachfolge auf dem englischen Thron zu gefährden, wog ihm schwerer als der Wunsch, das Leben seiner Mutter — die ihm ja nur ein Bild, ein Name war — vor einem schimpflichen Tode zu retten. Elisabeth wußte nun, was ihr die Hauptsache war: die guten Beziehungen zu dem nördlichen Nachbarn, das Bündnis mit Schottland, unentbehrlich für den bereits begonnenen Krieg Englands gegen Spanien, würden von der Hinrichtung Maria Stuarts nicht berührt werden. Solange es nicht voller Ernst war, hatte Jakob erklärt, wenn es seiner Mutter ans Leben gehe, sei es aus mit den Beziehungen zu England[2]). Als es aber Ernst wurde, da hat der König von dem einzigen Druckmittel, über das er verfügte, keinen Gebrauch gemacht.

Hier wirkt sich deutlich das Schicksal seiner Kindheit aus. Jakob hat nie ein Elternhaus gekannt und niemals Liebe erfahren. Er blieb wechselnden Erziehern anvertraut und wurde oft unfreund-

[1]) Vom 17. Dez. 1586. Instruktion Jakobs VI. an seinen Gesandten Patrick Gray. Rait and Cameron, King James's Secret: Negotiations between Elizabeth and James VI. relating to the execution of Mary Queen of Scots (London 1927) 107—115.

[2]) Jakob VI. an Douglas, 20. Okt. 1586. Ebenda 35.

lich behandelt. Es war ein Hohn auf alle Pietät und die Verzweiflung Maria Stuarts, daß Jakob sein Latein wie seine Geschichtskenntnisse und politischen Anschauungen von George Buchanan lernen mußte, dem politischen Gegner, Verleumder und Mitverderber seiner Mutter. Und es war ein Widersinn, daß Buchanan den König zu einem konstitutionellen Herrscher zu erziehen suchte: als regierte das Parlament im Lande, und nicht die Adelsparteien. Was Schottland, dem alle innere Einheit fehlte, allein hätte brauchen können, wäre ein starker Herrscher gewesen.

16 Jahre alt, erfuhr Jakob die Demütigung, durch das Haupt der einen Adelspartei, Earl of Gowrie, gefangen genommen und zu ihrem politischen Werkzeug gemacht zu werden. Durch Flucht befreit, schloß er sich der anderen Adelspartei an und blieb doch ebenso unfrei: erst hatte er englandfreundlicher und presbyterianischer Politik dienen müssen, jetzt frankreichfreundlicher und katholisierender. Er selber verabscheute beides, die schulmeisternden Presbyterianer wie die Papisten. Geistig sehr früh reif, wie er war, wurde er durch diese Jugendschicksale zur Heuchelei, zur mittleren Linie, beinahe gezwungen. Es wurde sein Streben, es allen recht zu machen, Gegensätze auszugleichen, Frieden zu stiften oder zu erhalten. Sein Ziel war dabei immer nur eins: Erhöhung der königlichen Macht. Er glaubte dieses Ziel durch seine geistige Überlegenheit, von der er durchdrungen war, besser zu erreichen, als durch Kampf. Überaus charakteristisch dafür sind die ältesten von ihm erhaltenen Verse, aus seinem 16. Lebensjahr:

Da der Gedanke frei ist, denk was du willst,
Bekümmertes Herz, um dein Leid zu lindern!
Verborgener Gedanke tut kein Übel;
Aber Worte, einmal heraus, kehren nicht zurück.
Sei ja vorsichtig, um den Weg zu finden,
Der zu deinem eigenen Ziele führt.

Es ist die Lebensweisheit seiner Jugend:

Laß niemanden wissen, was du denkst,
Verliere nie dein Ziel aus dem Auge!
Laß deinen Willen ja durch deinen Verstand leiten,
Überstürze nichts und sieh, daß du lernst
Wie man aus der Not eine Tugend macht —
Denn Not kennt kein Gebot.
Übe Geduld und hoffe am Ende zu siegen![1])

[1]) A. F. Westcott, New Poems of James I. (New York 1911) 46.

So Jakobs unjugendliche Lebensweisheit. Von dem 18jährigen sagte der französische Diplomat Fontenay[1]): «Er ist ein alter junger Mann». Weder Tanz noch Musik, noch Liebesgeschwätz hatte Reiz für ihn, nur die Jagd. «Wunderbar begabt» aber nennt ihn der Franzose, «voll hochstrebenden Ehrgeizes und hoher Meinung von sich selbst. Infolge des Terrorismus, unter dem er herangewachsen, ist er furchtsam gegenüber den großen Lords und wagt selten, ihnen zu widersprechen; doch ist seine Hauptsorge, als kühn und Mann von Mut zu gelten.» Seine Manieren sind schlecht. Seine Unruhe fällt auf. «Er sitzt keinen Augenblick still, sondern geht fortwährend im Zimmer auf und ab. Sein Gang ist zapplig und ungeschickt, seine Stimme laut, er spricht in Sentenzen».

Die Neigung, in lehrhaften Sentenzen zu sprechen, ist ihm lebenslang geblieben. Dieser König ist eine ausgesprochen literarische Persönlichkeit. Kein anderer König von England hat so viel geschrieben wie Jakob I. Er fing mit Dichtungen an. Aber trotz sprachlicher Gewandtheit und Geist, trotz mancher hübschen Wendung und feinen Pointe, vor allem wohlgelungener Schlußzeilen, ist er doch eine prosaische Natur. Seine Gedichte sind oft breit und überladen, manchmal bombastisch, zwar immer klar im Gedanken, aber allzu gedacht, Kinder des Verstandes, nicht der schaffenden Phantasie.

Jakob suchte Umgang mit Dichtern und war bereit, von ihnen zu lernen. Schon sein schottischer Hof hatte etwas vom Musenhof. Der König verkehrte mit dem schottischen Dichter Alexander Montgomerie, dem Engländer Henry Constable, dem Franzosen Du Bartas u. a. m. Er sprach mit ihnen über prosodische Fragen und hat auch manche Dichtung angeregt[2]). Sein besonderes Wohlwollen schenkte er der Bühne, zur Entrüstung der schottischen Geistlichkeit. Als englische Schauspieler im Jahre 1599 nach Edinburg kamen, gab der König ihnen Spielfreiheit und zeichnete sie durch Beweise seiner Gunst aus. Aber die Prediger wetterten von der Kanzel gegen die Komödianten und bedrohten jeden Schauspielbesuch mit kirchlichen Strafen. Der König nahm den Kampf auf, beschied die Geistlichkeit vor seinen Rat, forderte und erlangte auch wirklich Zurücknahme der Drohung mit Kirchen-

[1]) J. A. Froude, History of England XI (London 1870) 663f.
[2]) Westcott, op. cit., Introduction XXV—XLIV.

strafen. Die Geistlichen mußten versprechen, das Volk in keiner Weise am Theaterbesuch zu hindern[1]).

So fand denn auch Shakespeare am König einen Gönner, sofort nachdem dieser den englischen Thron bestiegen hatte. Jakob zeigte sich freigebiger als die sparsame Elisabeth und lud die Truppe des Dichters wiederholt zu Hofe, damit sie in seiner Gegenwart spiele[2]). Was der König dem Dichter gewesen ist, hat uns vor zwölf Jahren an dieser Stelle Wolfgang Keller aus mancherlei Anspielungen in Shakespeares Werken gezeigt[3]). Jakobs eigene dichterische Produktion ließ seit 1603 zwar nach, nicht aber sein Anteil am Schaffen der Dichter: Ben Jonson, Sir John Beaumont, Sir Robert Ker, Sir William Alexander verkehrten an König Jakobs englischem Hofe[4]). Shakespeares Dramen aber wurden hier höher eingeschätzt als die der anderen damals lebenden Dichter Englands[5]). Jakob war Mäzen aus Neigung und Verständnis, war es im Gegensatz zu der puritanischen Strömung seiner Zeit.

Das Schwergewicht von Jakobs literarischer Neigung und Arbeit lag jedoch nicht in der Poesie, sondern in der Theologie und in der Staatslehre. Die Theologie, damals noch die Königin der Wissenschaften, stand für jenes Geschlecht in unmittelbarem Lebenszusammenhang mit der Politik. Für König Jakob war sie sogar mehr politische Hilfswissenschaft als Selbstzweck. Als die spanische Armada gegen England auszog, studierte Jakob die Apokalypse und bemühte sich, zu zeigen, daß der Papst der Antichrist sei[6]). In der theologischen Kontroverse, die er später (1615) mit dem französischen Kardinal Du Perron führte, war er ganz der Verteidiger monarchischer Rechte gegen geistliche Übergriffe[7]).

---

[1]) John Spottiswoode, History of the Church of Scotland, ed. Russell, III (Edinburgh 1851) 81. Vgl. S. Lee, Shakespeare 83 n. 3.

[2]) Lee 379—385.

[3]) In seinem Festvortrag von 1918 «Shakespeare und sein König». Jahrbuch Bd. 54. Bei einigen von Kellers Zitaten bleibt mir die Tatsache der Anspielung auf Jakob allerdings zweifelhaft.

[4]) Westcott, introduction LXXVIII—XCI.

[5]) W. Keller, S. XXXIII.

[6]) A fruitfull meditatioun contening ane plane . . expositioun of ye 7, 8, 9 and 10 versis of the 20 chap. of the Reuelatioun. Edinburgh 1588. Lateinisch: Jacobi VI. Scotorum Regis In versiculos 7. 8. 9. et 10. capitis 20. Apocalypsis D. Johannis commentatio (Basileae 1596). Vgl. S. 15ff. Eine weitere lat. Ausgabe: Halae Saxonum 1603. Siehe auch Jacobi Opera (Londini 1619) 71f.

[7]) P. Feret, Le cardinal du Perron (Paris 1877) 264ff., 318ff.

Immer war die historische oder politische Nutzanwendung das letzte Ziel seiner Theologie.

Daher ruhen auch seine staatstheoretischen Schriften ganz auf theologischer Grundlage. Sie alle suchen die Regierungsform des Absolutismus, zu der Jakob sich bekannte, mit Worten der Schrift zu begründen. Buchanans konstitutionelle Erziehungsversuche sind völlig gescheitert an dem monarchischen Selbstbewußtsein seines Zöglings. Die einzige Erinnerung an diese erzieherischen Einflüsse, die allenfalls festzustellen wäre, liegt in einem Ausspruche, der zu den berühmtesten gehört, die je ein König getan, nur daß er für die Nachwelt nicht in der selbstbewußten Formulierung König Jakobs fortlebt, sondern in der bescheideneren, dem Staate sich tief unterordnenden Fassung, die Friedrich der Große dem Worte gegeben hat. Der Satz, den Preußens großer König an einem halben Dutzend Stellen seiner Werke hinterlassen hat, «Le roi est le premier serviteur (domestique) de l'état»[1]), hat Vorläufer und Parallelen in England. Zur Zeit Friedrichs haben auch Swift und Bolingbroke ihn geprägt[2]), und lange vor diesen hat Jakob I. ihn ausgesprochen, sogar an weithin vernehmbarer Stelle, in der Thronrede vor seinem ersten englischen Parlament, am 19. März 1604: «I will never be ashamed to confess it my principal honour, to be the great servant of the commonwealth and ever think the prosperity thereof to be my greatest felicity»[3]). Keine Frage, daß er meinte was er sagte und mit allem, was er tat, wirklich nur seinem Lande zu dienen glaubte. Wenn diese erste Neuprägung eines alten stoischen

---

[1]) Oeuvres de Frédéric le Grand (Berlin 1846ff.) t. I 123, VIII 65f. (168), IX 197, XXIV 109 (premier magistrat de la nation). Im politischen Testament von 1752 (Ausgabe von Volz, Berlin 1920) heißt es eingangs: «Chargé comme je le suis de la première magistrature», weiterhin (S. 38): «Le souverain est le premier serviteur de l'état».

[2]) Swift, Sermon on Mutual Subjection (zuerst gedruckt 1744). Prose Works of J. Swift, ed. Temple Scott, IV (London 1898) 114: «The best prince is, in the opinion of wise men, only the greatest servant of the nation». Bolingbroke, Letters on the Study and Use of History (zuerst gedruckt 1752): «Even the king, of such a limited monarchy as ours, is but the first servant of the people». Works II (London 1754) 356.

[3]) Cobbett's Parliamentary History I 986f. Vgl. Jacobi Regis Opera, ed. ab Jac. Montacuto (Londini 1619) 493: «Ego nunquam erubescam magnus ille Reipublicae haberi servus, cui nihil unquam in hac vita, bono publico, carius aut beatius contingat».

Gedankens[1]) dennoch völlig hat vergessen werden können, so erklärt sich das daraus, daß andere Worte Jakobs über Königswürde und Königspflichten ungleich charakteristischer für sein politisches Denken sind als dieses.

Es ist der Gedanke der göttlichen Einsetzung des Königtums, der alle seine staatstheoretischen Schriften, und zwar in fortgesetzter Steigerung, durchzieht. Verhältnismäßig noch bescheiden, als Ablehnung aller demokratischen Gelüste der Puritaner in Staat und Kirche, erscheint der Gedanke im Βασιλικὸν Δῶρον (1599), der seinem ältesten Sohne Heinrich gewidmeten lehrhaften Betrachtung über die Pflichten des Königs. Einige Jahre später, in «The True Law of Free Monarchies» (1603), liegt der Ton auf dem Gedanken, daß der König über den Gesetzen steht, wenn auch ein guter König aus freien Stücken, um den Untertanen ein Beispiel zu geben, nach den Gesetzen leben wird[2]). In seiner letzten und umfangreichsten staatstheoretischen Schrift endlich, die gegen Kardinal Du Perron gerichtet ist, «Pro jure regio, quod potestas regum summa sit, Deoque uni obnoxia» (1615), erscheint der König als Stellvertreter Gottes auf Erden[3]), und dieses Wort ist für Jakobs Auffassung vom Königtum sehr viel charakteristischer als jenes frühere vom hohen Diener des Staates, durch das er sich bei seinen englischen Untertanen einführte.

Abseits von den poetischen, den theologischen und staatsphilosophischen Werken stehen Jakobs Schrift über Dämonologie (1617), d. h. über Geisterspuk, Hexenwesen und Zauberei, und seine kleine leidenschaftliche Kampfschrift gegen das damals eben aufgekommene Rauchen, «A Counterblast to Tobacco» (1604), lateinisch «Misocapnus». «Es wäre noch erträglich — heißt es am Schluß —,« wenn der Wahnsinn allein bei den Männern bliebe. Jetzt müssen auch die Frauen ihren Atem verschlechtern, um die stinkenden Männer kraft gleichen Gestankes zu ertragen. Tun sie es nicht, so müssen sie jene Qual der eheherrlichen Jauche für immer aushalten.» Der König findet das Rauchen «scheußlich anzusehen, schlecht zu riechen, schädlich dem Gehirn, verderblich

---

[1]) Der früheste Beleg ist das Wort des Antigonos Gonatas von der ἔνδοξος δουλεία, dem «ehrenvollen Dienst» des Königs am Staat. Walter Otto, Kulturgeschichte des Altertums (München 1925) 111.

[2]) Opera 188, 189.

[3]) Ebenda 460.

den Lungen und, wenn es zu sagen erlaubt ist, mit seinem Nebel dunklen Qualmes ein Abbild des höllischen Brodems»[1]).

Eine ausgeprägte Persönlichkeit, eindeutig in Neigung und Abneigung, klug, vielseitig gebildet, sprachenkundig, verstandesklar, voll hoher Ziele und starken Selbstbewußtseins, aber von betonter Friedensliebe, ohne echte Leidenschaft, lehrhaft und literarisch: so erscheint in seinen Schriften der Mann, dem im Jahre 1603 das reiche Erbe Elisabeths zufiel, der damit endlich am Ziele langer Sehnsucht stand, endlich imstande war, sich frei zu entfalten, endlich im Besitze wirklicher Macht, ein Großer dieser Erde, endlich ein König!

Jakob war sofort entschlossen, aus der Vereinigung Englands und Schottlands die volle Konsequenz zu ziehen, die Union der beiden Reiche: «Ein Gottesdienst, ein Königreich, als Ganzes regiert, eine Gleichheit des Gesetzes»[2]). Was noch über 100 Jahre später nur unter Schwierigkeiten gelang, sollte sofort Wirklichkeit werden: zwei bisher feindliche Völker sollten in eins verschmelzen, unter neuem Namen — Jakob wollte König von Großbritannien werden.

Der Gedanke war schon einmal, über ein halbes Jahrhundert früher, gedacht worden. Protektor Somerset, der England für den unmündigen Eduard VI. regierte, träumte von der Vereinigung Englands und Schottlands zu einem großbritannischen Reiche, das dann hinter keinem anderen zurückzustehen und, mit dem Meere als gemeinsamem Schutzwall, kein irdisches Reich mehr zu fürchten brauchte. Doch als er nach einem Siege über Schottland (1547) den Gedanken in die Tat umzusetzen, seinen König zum Kaiser von Großbritannien zu machen suchte, trat sofort Frankreich, der alte Beschützer des nordischen Reiches, der alte Nutznießer englisch-schottischer Zwietracht, hindernd dazwischen[3]). Diesmal aber, nach friedlicher Begründung der Personalunion, schien die Verwirklichung des Gedankens näher gerückt. Und doch stand ihm auch jetzt noch eine unübersteigliche Schranke entgegen: der Haß der beiden Völker gegeneinander. «Nach welchen Gesetzen», fragte Bacon kühl, «soll dieses Britannien

---

[1]) Opera 207.

[2]) S. R. Gardiner, History of England from the Accession of James I. to the Outbreak of the Civil War I (London 1883) 176.

[3]) A. F. Pollard in der Cambridge Modern History II (1903) 476, 487.

regiert werden?»[1]) Jakob setzte eine Kommission zur Prüfung der Unionsfrage ein, wartete aber das Ergebnis ihrer Beratungen nicht ab, sondern nahm den ersehnten Titel kraft seiner königlichen Prärogative an. Sobald die Zeit erfüllet war — heißt es in seiner Proklamation[2]) mit feierlich religiösem Klange — habe die göttliche Vorsehung über ihn, den König, den Segen der Vereinigung dieser beiden Reiche «under one imperial crown» ausgeschüttet. Was Gott zusammengefügt, soll der Mensch nicht trennen! Des Königs Aufgabe sei es nun, das Werk zu vollenden, und so wolle er fortan die getrennten Namen England und Schottland ersetzen durch Groß-Britannien, wolle selber König von Großbritannien heißen, nicht aus eitler Ruhmbegier, sondern «um eine vollzogene Tatsache zu bezeichnen».

Diese Tatsache, die staatsrechtliche Vereinigung Englands und Schottlands, war eben nicht vollzogen, und dieser Mangel konnte durch den Hinweis auf die Verwandtschaft der beiden Völker so wenig wett gemacht werden wie durch Prägung einer Medaille mit der Inschrift «Britanniarum Caesar Augustus»[3]). Die Union mißlang, und das schottische Parlament richtete nach vierjährigen ergebnislosen Verhandlungen, im August 1607, an seinen König einen Brief, der bei aller Unterwürfigkeit des Tones keinen Zweifel ließ an dem festen Willen der Schotten, «daß dieses Land weiterhin eine freie Monarchie bleiben sollte»[4]). Beide Parlamente, das von Westminster wie das von Edinburg, kannten nach wie vor nur einen König von England und von Schottland, mochte dieser König, und nach ihm seine Nachfolger, sich auch noch so konsequent den großbritannischen Titel beilegen und ihn auf Münzen, in Erlassen und Briefen führen — erst die Unionsgesetzgebung von 1707 brachte die parlamentarische Sanktion.

Jakobs verfrühter Unionsplan ist charakteristisch für seine ganze Art. Es blieb sein Schicksal, daß er Gegensätze ausgleichen,

---

[1]) Gardiner I 177.

[2]) Proklamation vom 20. Okt. 1604. Thomas Rymer, Foedera, conventiones, literae etc. t. XVI (ed. 2. Londini 1727) 506f. Vgl. auch die Proklamationen vom 19. Mai und vom 8. Juli 1603 gegen Grenzstreitigkeiten. In der ersten hatte der König schon die beiden Reiche für vereinigt in ein Reich und Königtum erklärt und die Untertanen beider für Brüder und Glieder eines Körpers. Rymer XVI 506f., 526.

[3]) A. O. Meyer, a. a. O.

[4]) The Register of the Privy Council of Scotland, ed. David Masson, VII (Edinburgh 1885) 535.

Unvereinbares vereinigen wollte. In diesem Falle freilich entsprach sein Ziel, der großbritannische Einheitsstaat, zugleich dem Streben des Absolutismus nach Beseitigung der inneren Schranken und Grenzen, nach Zentralisation der Staatsverwaltung. Und man darf ihm zugestehen, daß er hier, wie auch in seiner kirchlichen Versöhnungspolitik Ziele verfolgt hat, denen schließlich die Zukunft gehörte: «als die Zeit erfüllet war». Aber es ist nicht die Aufgabe des Staatsmannes, fernen Zukunftszielen nachzujagen, sondern die Bedürfnisse, die Möglichkeiten, die geistigen Kräfte der Gegenwart richtig zu erkennen. Und diese Gabe fehlte dem König durchaus. Er hat die stärksten und zugleich die zartesten unter den geistigen Kräften seiner Zeit und seines Volkes, die Kräfte des Gewissens, so völlig unterschätzt, daß er, der Stellvertreter Gottes auf Erden, der auf Gottes Thron zu sitzen meinte[1]), nicht nur über den Gesetzen seines Landes, sondern auch über den Gewissen seiner Untertanen zu stehen beanspruchte.

In dem großen Ringen zwischen alter und neuer Zeit, das — auf eine einfache Formel gebracht — um den Gedanken der obrigkeitlichen oder der persönlichen Verantwortung für das Seelenheil des Einzelnen ging, in diesem Ringen war König Jakobs Platz mit aller nur denkbaren Deutlichkeit auf Seiten der alten Zeit, der obrigkeitlichen Verantwortung. Schon von seiner schottischen Heimat her kannte der König zur Genüge die Ansprüche der neuen Zeit. Aber der auf Schritt und Tritt gehemmte König von Schottland hatte lavieren, nachgeben, Demütigungen hinnehmen müssen — erst der König von England glaubte sich als Herr fühlen zu dürfen. Und nun machte Jakob mit seinen neuen Untertanen wenige Monate nach der Thronbesteigung die Erfahrung: «Diese Nation», klagte er dem Florentiner Gesandten, «ist so völlig untergetaucht in Gewissensfragen, daß man es gar nicht glauben kann»[2]). Aus den Tagen dieses Gesprächs, Oktober 1603, datiert eine Proklamation, in der Jakob alle religiösen Neuerungen mit der

---

[1]) In seiner Thronrede vom 21. März 1610 sagt Jakob: «Könige sind nicht nur Gottes Stellvertreter auf Erden und sitzen auf Gottes Thron, sondern werden sogar von Gott selbst Götter genannt». G. W. Prothero, Select Statutes and other Constitutional Documents (3. ed. Oxford 1906) 293f. Vgl. Jacobi Opera (ed. 1619) 524f.

[2]) Bericht des Gesandten, Alphons von Montecuccolo, an den Großherzog von Toscana, 21. Okt. 1603. Florentiner Staatsarchiv, Archivio Mediceo 4186, fol. 70.

Begründung verbietet, seine Untertanen sollten seinem Gewissen überlassen, was ihn allein angehe[1]). Obrigkeitliche Verantwortung!

Aber die Gewissen blieben unlenkbar, und in einer späteren Proklamation[2]) hielt der König Gericht über die neue Zeit: «Dieses jüngste Weltalter, in das wir gefallen sind, ... hat in vieler Menschen Geist einen so unersättlichen Forschungstrieb erzeugt, ein solches Jucken in den Zungen und Federn der meisten Menschen, daß nichts unerforscht bis auf den Grund gelassen wird, sowohl im Reden wie im Schreiben. Denn von den höchsten Geheimnissen der Gottheit und den unerforschlichsten Ratschlägen der Dreifaltigkeit bis in den tiefsten Abgrund der Hölle und die wirren Handlungen der Teufel dort, gibt es jetzt nichts, wohinein die Neugier menschlicher Hirne nicht geforscht hätte. Die Menschen sind nicht zufrieden mit der Kenntnis des Vielen, was Gottes Willen beliebt hat ihnen zu enthüllen; sondern sie wollen notwendig mit ihm in seinem geheimsten Rate sitzen und seine unerforschlichsten Gedanken erfahren.»

Wir blicken bei solchen Äußerungen des Königs in einen tiefen grundsätzlichen Gegensatz Jakobs zu seiner Zeit hinein. Es ist nicht nur ein Gegensatz in der Staats- und Kirchenverfassung, sondern ein Gegensatz zu dem ganzen geistigen Habitus, zum Denken und Fühlen der Menschen, der Gegensatz zwischen Autorität und Freiheit, zwischen sittlicher Bevormundung und sittlicher Selbstbestimmung. Der König empfindet die Größe dieses Gegensatzes; aber er sieht dennoch nicht die Unmöglichkeit, ihn aus der Welt zu schaffen. Er fühlt sich berufen, ihn zu überwinden, natürlich ganz im Sinne der Autorität. Seine Auffassung von der Erhabenheit des Königsberufs, das Bewußtsein einer mehr als gewöhnlichen Bildung und dialektischen Gewandtheit, dazu das durch keine Enttäuschung zu brechende Gefühl persönlicher Überlegenheit: all das wirkt zusammen, um ihm hier die Aufgabe zu zeigen, die zugleich seines Amtes ist und seiner Natur entspricht.

Der Gegensatz zwischen obrigkeitlicher und persönlicher Verantwortung für Glauben und Seelenheil war für England verkörpert in dem Gegensatz von Anglikanischer Kirche und Puritaner-

[1]) «Leave to our conscience that which to us onely appertaineth». Proklamation v. 24. Okt. 1603. Wilkins, Concilia Magnae Britanniae IV (London 1737) 372. R. R. Steele. A Bibliography of Royal Proclamations of the Tudor and Stuart Sovereigns (Oxford 1910) no. 974.

[2]) Vom 25. März 1610. Steele no. 1092.

tum. In naivem Vertrauen auf die Wirkung seiner Persönlichkeit berief Jakob im Beginn seiner englischen Regierung, im Jahre 1604, Vertreter beider Gruppen zu einer Konferenz nach Hampton Court und übernahm selbst den Vorsitz. Er glaubte innerlich über den Parteien zu stehen und suchte in einzelnen Punkten die anwesenden Bischöfe zur Nachgiebigkeit zu bestimmen. Ein Grundzug seiner Theologie, kein originaler Gedanke des Königs, aber im Einklang mit seinem Streben nach Ausgleich der die Zeit zerreißenden Gegensätze, war die Unterscheidung zwischen Grundwahrheiten und Beiwerk des Glaubens. Bei Übereinstimmung in den Grundwahrheiten sollte im übrigen Toleranz herrschen. Jakob hat es wiederholt ausgesprochen, Verfolgung sei das untrügliche Kennzeichen einer falschen Kirche[1]). Er ging so weit, daß er sogar dem Papisten, weil er die Grundwahrheiten des Christentums glaube, die Möglichkeit des ewigen Heils zugestand — abweichend von der herrschenden Meinung des damaligen Anglikanismus[2]). Bis zu dem Gedanken einer Versöhnung der englischen mit der römischen Kirche, der später seinen Sohn Karl erfüllte, hat Jakob sich zwar nicht verstiegen; aber die innerprotestantische Einheit hielt er für erreichbar.

Die Konferenz von Hampton Court sollte sie bringen. Der König leitete die Diskussion anfangs mit Geschick. Aber es genügte, daß von puritanischer Seite eine Anspielung auf die Presbyterialverfassung fiel, um den König außer Fassung zu bringen: «Die paßt mit der Monarchie zusammen wie Gott und der Teufel! Dann stehen Jack und Tom, Will und Dick auf, um mich und meinen Rat zu schulmeistern. Will wird sagen: so soll es sein! Dick: nein, so!»[3]) Der bloße Gedanke, daß individuelle Meinungen sich neben die Autorität stellen könnten, brachte den König in Harnisch — am dritten Tage war es aus mit der Konferenz, die Gegensätze schroffer als vorher.

---

[1]) Schon in seiner theologischen Erstlingsschrift von 1588, A fruitfull meditatioun etc. (S. oben S. 11 Anm. 6) erklärt Jakob «a certain note of a false church to be persecution». Auch in der oben zitierten lateinischen Ausgabe (Basel 1596) S. 21. Derselbe Ausspruch kehrt 1604 (nach Erlaß einer Proklamation gegen die Jesuiten!) in seinem Briefwechsel mit Cecil wieder: «I did ever holde persecution as one of the infallible notes of a false churche». Correspondence of King James VI with Sir Robert Cecil (Camden Soc. 1861) 37.

[2]) A. O. Meyer, Der Toleranzgedanke im England der Stuarts. Hist. Zeitschrift Bd. 108 (1912) 264f.

[3]) S. R. Gardiner, History I 156.

Und doch: was war denn diese Konferenz anders als ein gewisses Geltenlassen der kirchlichen Opposition neben der kirchlichen Autorität? Man versteht es nicht, wie König Jakob, wenn er die Autorität der Bischofskirche stärken wollte, den Puritanern erlauben konnte, auf gleicher Plattform mit den Bischöfen vor den Augen der Majestät zu disputieren! Als vor der Konferenz ein Bischof den König beschwor, ihnen nicht zuzumuten, daß sie mit Männern so niederen Standes debattieren sollten, erwiderte Jakob: «Gebt euch zufrieden, Mylord, wir wissen besser als Ihr, was dieser Sache dient»[1]).

Der König wollte mit seiner Gelehrsamkeit glänzen und den Lorbeer der Beredsamkeit erringen. Und wie wurden ihm auf dieser Konferenz Lorbeeren gewunden! Das Maß von Schmeichelei, das Jakob I. vertrug und genoß, übersteigt jede Phantasie. Der Bischof von London fühlte sein Herz schmelzen vor Freude über die Gnade Gottes, der ihnen einen solchen König gegeben. Gottes Geist lieh offenbar selbst dem König seine Worte[2]). Und so hat dessen Freude an öffentlicher Disputation unter seinem Vorsitz keine Einbuße erlitten durch den Mißerfolg von Hampton Court. Es gab nun häufig akademische Disputationen unter den Augen des Königs. Es war, als wollte Jakob in England nachholen und doppelt genießen, was er in Schottland entbehrt hatte. Denn er brauchte den Weihrauch wie die Lampe das Öl.

Isaac Wake, der Orator Publicus der Universität Oxford, hat in seinem «Rex Platonicus»[3]) das ausführliche Bild einer solchen Disputation hinterlassen. Die Thesen, über die Jakob streiten ließ, sind Kinder seines Geistes. Manche sind wunderlich genug. Eine theologische lautete: «Grassante peste non tenentur ecclesiarum pastores invisere aegros». Sie spiegelt die physische Furchtsamkeit ihres Urhebers wieder. Der Seelenhirt sei für die ganze Herde, nicht für den Einzelnen da; er müsse möglichst vielen möglichst lange dienen und dürfe sich daher nicht in Gefahr begeben. Unter den medizinischen Themen fehlt nicht der Lieblingssatz Jakobs über die Verderblichkeit des Rauchens: «Utrum frequens suffitus Nicotianae exoticae sit sanis salutaris»?

---

[1]) Roland G. Usher, The Reconstruction of the English Church I (New York 1910) 316.

[2]) Usher I 328.

[3]) Oxoniae 1607. Wake berichtet über die Disputation vom 27. Aug. 1605. Die oben erwähnten Thesen siehe S. 52, 60, 82.

In Wakes amtlichem Bericht erscheint der König nie ohne einen Zusatz wie «Rex, quo nunquam melior», oder «quo nunquam doctior», oder «cuius acerrimo iudicio nihil unquam limatius», oder «in rege, et, ut vere dicam, regum miraculo», oder «rex, philosophus, theologus, ter maximus», «Divus Jacobus», «Divi Jacobi oraculum». Erschauernd schreibt Wake: «Als ich Jakob mit heiliger Hand in der heiligen Bibel vom Thron aus sorgsam blättern sah, die Zitate nachprüfen, die Argumente widerlegen, da vermeinte ich, Mosen zu sehen, so mit dem Szepter wie mit der Redegabe, den Hirten des Volkes, oder David, als er den Propheten, oder Salomon, als er den Redner darstellte».[1]) Das Bild des Königs, das wir durch diesen Dunst von Schmeichelei hindurch erblicken, scheint allmählich Züge von Caesareneitelkeit anzunehmen. Aber erst in England, im Weihrauch der Church, die im König ihren «supreme governor» verehrte, wurde diese Entwicklung möglich — das calvinisch herbe Schottland war rauher, und gewiß pädagogischer mit seinem König umgegangen.

Die so künstlich gesteigerte Gelehrteneitelkeit Jakobs hat zu einer der bizarrsten Episoden in der Geschichte der Diplomatie geführt, die es gibt. Als nach langem Liebäugeln Jakobs mit Rom die Pulververschwörung von 1605 den schroffen Bruch mit dem Katholizismus brachte, führte das englische Parlament einen Treueid ein, in dem König Jakob für legitim und durch den Papst unabsetzbar erklärt wurde, die Lehre aber, daß gebannte Fürsten durch ihre Untertanen abgesetzt und ermordet werden dürften, als «gottlos und ketzerisch» abgeschworen werden mußte. Der Papst verbot den Katholiken die Leistung dieses Eides, «cum multa contineat quae fidei atque saluti aperte adversantur»[2]).

Hätte der König nun geschwiegen, so wäre bald Gras über die Sache gewachsen. Aber als Theologe und Kenner des kanonischen Rechts war Jakob überzeugt, daß der Eid von einem guten Katholiken sehr wohl geleistet werden könnte. Er schrieb daher mit sachkundiger Unterstützung seine «Apologia iuramenti fidelitatis» mit langem Widmungsbrief an Kaiser Rudolf II. und sämtliche christliche Fürsten[3]). Die Widmung enthält zugleich ein

[1]) Wake, Rex Platonicus 62.

[2]) Breve Pauls V. vom 22. Sept. 1606 an die englischen Katholiken. Dodd's Church History of England, with notes by Tierney, IV (London 1841), Appendix CXLI.

[3]) Die erste, anonyme und englisch geschriebene Ausgabe von 1607 hat

bis ins Einzelne gehendes Glaubensbekenntnis und die Begründung seines Anspruchs, als «Catholico-Christianus» zu gelten: er glaube an die drei Symbola und die vier ältesten Konzilien, gebe sogar der Jungfrau Maria den Titel «Mutter Gottes». Die moderne antiprotestantische und doch nicht prorömische Richtung der Church of England wäre ganz nach dem Herzen König Jakobs.

Dieses Buch nun, das die Häupter der Christenheit von der christkatholischen Gesinnung des Königs von Großbritannien überzeugen und jenen Treueid rechtfertigen sollte, wurde im Juni 1609 an sämtliche englische Gesandtschaften Europas zur Übergabe an die Staatsoberhäupter verschickt. «Der König», schrieb Nuntius Bentivoglio in Brüssel, «wird der Welt zeigen, daß er ebenso eitel wie gottlos ist»[1]). Papst Paul V. war tief erregt. Sämtliche Nuntien Europas, sogar der in der Schweiz, wurden im Juli angewiesen, der Annahme des Buches entgegenzuwirken[2]). An so treu katholischen Höfen wie den drei habsburgischen (Wien, Brüssel, Madrid), hatte der Nuntius leichtes Spiel: das auf den Index gesetzte und von der Inquisition verfolgte Buch wurde abgelehnt. Ebenso in Florenz und einigen italienischen Kleinstaaten; auch Polen und Ungarn machten keine Schwierigkeiten.

Eine Anzahl Höfe aber gerieten in peinliche Verlegenheit. Henri IV. legte damals größten Wert auf gute Beziehungen zu England — die große Jülich-Klevische Krise bereitete sich vor —, wollte aber auch das schwer errungene gute Verhältnis zum Papst nicht trüben. Er durfte also weder den «weisesten Narren der Christenheit» durch Ablehnung, noch den Papst durch Annahme des Buches kränken. Der kluge König zeigte sich auf der Höhe seiner diplomatischen Kunst. Er nahm das Buch an, las es aber nicht, da er nicht genug Latein verstehe, und gab es einer Theologenkommission zur Prüfung. Deren Votum fiel genau so aus, wie der König es brauchte: wenn das Buch auch schlecht sei, so könne man doch Nutzen daraus für die katholische Sache ziehen; denn der König lasse vieles gelten, was die meisten Ketzer ablehnten —

---

den Widmungsbrief noch nicht. Dieser erscheint erst in der 2. Ausgabe von 1609, die Jakob als Verfasser nennt und lateinisch geschrieben ist. Ebenso in der deutschen Ausgabe von Wolfgang Mayer: Trewhertzige Ermahnung deß Durchleuchtigsten . . . Königs in Groß-Britannien, Jacobi deß Ersten (Erffurdt 1610).

[1]) Nuntius Bentivoglio an Kardinal Borghese, 27. Juni 1609. Vatikan. Geheimarchiv: Borgh. II 98, fol. 157.

[2]) Eine Anzahl Weisungen an die Nuntien und deren Berichte siehe bei Hugo Laemmer, Meletematum Romanorum mantissa (Ratisbonae 1875) 256ff.

man müsse daher versuchen, ihn für eine mildere Behandlung seiner katholischen Untertanen zu gewinnen. Auf die Bemerkung des Nuntius, der königliche Autor wolle doch die päpstliche Autorität treffen, erwiderte Heinrich: das Buch sei ja vielmehr antipuritanisch als antikatholisch (was zum Teil zutrifft), der König habe nur Angst vor seinen Untertanen. Die Antwort auf das Buch müsse von Frankreich ausgehen: er wolle den König überzeugen, daß Aufrechterhaltung der päpstlichen Autorität nötig sei zur Sicherung der königlichen Macht[1]). So löste Heinrich die kitzlige Aufgabe, zugleich gegen Rom und London gefällig zu sein.

Verzweifelt aber war die Lage des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen. Denn der englische Gesandte, der das Buch brachte, warb zugleich um die Hand der Herzogstochter für den Prinzen von Wales. Karl Emanuel aber bemühte sich damals in Rom um die Heiligsprechung seines Vorfahren, des seligen Amadeus. Hier winkte die Königskrone für die blühende Tochter, dort der Heiligenschein für den verehrten Ahnherrn. Nüchterne Überlegung mußte sich sagen, daß nur eins zu erringen war, entweder die himmlische oder die irdische Krone. Aber es war Karl Emanuels Schicksal, daß er immer das Unerreichbare wollte. So auch hier: er wollte beides gewinnen, Krone und Heiligenschein. Die Annahme des Buches lehnte er schweren Herzens ab. Dem englischen Gesandten aber schenkte er einen Diamanten und Juwelen im Wert von 3000 scudi, ließ ihn dann in seine herzogliche Karosse setzen, und mit einem Ehrengeleit weiter nach Mailand und Venedig fahren[2]). So verspielte der arme Herzog beides, die himmlische und die irdische Krone.

In Venedig war die Schwierigkeit kaum geringer. Die Signorie wollte den erst kürzlich wieder hergestellten Frieden mit der römischen Kurie keinesfalls wieder gefährden, ebensowenig aber die Beziehungen zu seinem besten Handelsfreund. Also galt es auch hier, einen Mittelweg finden. Die klugen Venezianer nahmen das Buch ehrerbietig entgegen. Dann wurde es ungelesen in festes Gewahrsam in der Staatskanzlei gebracht, mit sechs Schlüsseln abgeschlossen und die Schlüssel unter sechs Senatoren verteilt, so daß

---

[1]) Bericht des Pariser Nuntius Ubaldini an Kardinal Borghese, 7. Juli 1609. Vat. Geheimarchiv Borghese II 251, fol. 250—253. Weitere Berichte Ubaldinis bei Laemmer a. a. O.

[2]) Bericht des Turiner Nuntius Costa an Kardinal Borghese, 8. Aug. 1609. Vatik. Geheimarchiv: Borghese II 291. Dazu: Fabio Mutinelli, Storia arcana ed aneddotica d'Italia, III (Venezia 1858) 290—292.

niemand an das verbotene Buch herankonnte. Der Inquisition aber ließ die Regierung freie Hand, den buchhändlerischen Vertrieb der «Apologia» im venezianischen Staatsgebiet zu unterdrücken[1]).

Der königliche Autor sah nicht, daß die Geschichte dieses Buches der Posse näher kam, als ernster Politik. Ihm war es heiliger Ernst damit. Er wollte im Grunde nur wieder einmal Unvereinbares vereinen. Er wollte Versöhnung und erregte leidenschaftliche Erbitterung in Rom, schuf peinliche Situationen für seine besten Freunde. Er, der seinen Anspruch auf den Namen eines christkatholischen Königs hatte erweisen wollen, geriet nun in die schärfste Kampfstellung gegen Rom und gründete 1610 in Chelsea ein Riesenkolleg für Kontroversen mit der römischen Kirche. Das Kolleg war so groß gedacht, daß nicht einmal das Gebäude fertig wurde und zum Spott seiner eigenen Untertanen ein Torso blieb.

Mit seinen Untertanen aber lachte ganz Europa über diesen König, der gesagt haben soll: wenn ich nicht König wäre, möchte ich Universitätsprofessor sein[2]). Nuntius Bentivoglio spricht einmal von Jakobs «papierner Rüstung», denkt aber zugleich mit Schrecken an die Möglichkeit, daß einmal ein Mann in eiserner Rüstung über England herrschen könne: dann würde es zum Vernichtungskrieg gegen den katholischen Glauben kommen[3]). In Rom lautet das Endurteil über Jakob: der König ist feig; «aber wenn der Feigling keinen Grund hat, zu fürchten, wird er unverschämt»[4]).

Der König ist niemals klug geworden, weder durch Schaden noch durch Spott, und niemals mutig. Er hat auch weiterhin immer zwischen Gegensätzen vermitteln wollen. Wie einst zwischen den Parteien seiner zerrissenen schottischen Heimat, wie in seinem Unionsplan zwischen seinen beiden Königreichen, wie dann in England zwischen Anglikanern und Puritanern, zwischen Church

---

[1]) Berichte des Nuntius in Venedig, Gessi, vom 18. und 25. Juli und 1. Aug. 1609. Vatik. Geheimarchiv: Nunziatura Venezia t. 40 fol. 199ff. t. 40 A, no. 7. Dazu: Benrath, Neue Briefe von Paolo Sarpi (Leipzig 1909) S. 43. G. Rein, Paolo Sarpi und die Protestanten (Helsingfors 1904) S. 126ff. H. F. Brown, Calendar of State Papers etc. of Venice XI (London 1904) no. 557. 558. Mutinelli III 375f.

[2]) Isaac Disraeli, Curiosities of Literature, ed. by his Son, I (1881) 466.

[3]) Bericht Bentivoglios über den englischen Katholizismus, 2. Okt. 1610. Vatik. Geheimarchiv: Borghese I 190 fol. 67.

[4]) Kardinal Borghese an den Nuntius in Spanien, Januar 1614. Vatik. Geheimarchiv: Borghese II 377.

of England und römischer Kirche, so später zwischen dem protestantischen und dem katholischen Europa. Ihn kennzeichnet seine Ehepolitik: die Tochter gibt er dem Pfälzer Kurfürsten, dem Haupte des Protestantismus, den Sohn sucht er erst mit der katholischen Vormacht, mit einer spanischen Infantin, zu vermählen, und gewinnt ihm dann die katholische Französin Henriette Maria, die Tochter des großen Henri IV. So glaubte er über den Parteien zu stehen und im 30jährigen Krieg die Rolle des Vermittlers spielen zu können — wieder wurde er zum Gespött Europas. Und nicht zum Gespött allein — er machte sich verächtlich durch das Spiel mit hohen Worten bei gänzlicher Unfähigkeit zur politischen Tat. Er wollte den deutschen Protestanten helfen und seinem Schwiegersohn die verlorene Pfalz wiedergewinnen — Ziele, die nur im harten Kampf zu gewinnen waren —, aber jedermann wußte, daß er nie kämpfen würde. In einer Zeit, die mit Spannungen geladen, von unversöhnlichen Gegensätzen erfüllt war, blieb er seiner Rolle des Pazifisten und des Klugredners treu. So verdarb er es schließlich mit allen, mit Freund und Feind, mit den fremden Mächten wie mit seinen eigenen Untertanen.

Als Jakob I., früh gealtert und verbraucht, in seinem 59. Lebensjahre starb, da sprach an seinem Sarge zum letzten Male jene byzantinische Schmeichelei, die — nicht in Schottland, aber in England — seine Eitelkeit so oft gekitzelt hatte, und feierte den Toten als den «Britischen Salomo»[1]). Dann wurde es rasch über ihn stille, und als der Sturz der Monarchie das Wort freigab, da wurde sein Bild in den grellsten Farben der Verachtung gezeichnet[2]). Der lebende König hat das Urteil der Nachwelt wohl nur einmal in unverhüllter Gestalt kennen gelernt, in dem Wort, das einst, noch in seiner schottischen Königszeit, ein schottischer Geistlicher ihm entgegenschleuderte: «Sir, yee have the name of King, but yee want the stampe»[3]).

---

[1]) Gardiner, History V 315.

[2]) Vgl. besonders die Charakteristik bei Sir Anthony Welldon, The Court and Character of King James (London 1650). Wieder abgedruckt in Sir W. Scott's Sammlung Secret History of the Court of James I. 2. Band (Edinburgh 1811) 1—12. Das Charakterbild Jakobs in dem 1929 erschienenen Roman «Im Schatten Shakespeares» von Eduard Stucken geht in wesentlichen Zügen offenbar auf Welldons Schilderung zurück.

[3]) David Calderwood, The History of the Kirk of Scotland, ed. Thomson, V (Edinburgh 1844) 305.

Londoner Theaterbauten zur Zeit Shakespeares.

(Mit einer Rekonstruktion des Fortuna-Theaters).

Von

Dr. Gertrud Hille.

Hierzu Tafel I und II.

Über die englische Bühne zur Zeit Shakespeares liegen zahllose Arbeiten vor[1]). Der Gegenstand selbst ist noch immer umstritten. Man hat mit großer und mit armer Phantasie rekon-

---

[1]) Das neueste umfassende Werk über die Bühne Shakespeares und seiner Zeit in England, das die Quellen abdruckt, ist E. K. Chambers, The Elizabethan Stage, Oxford 1923. Die beste Darstellung der Bühne und des Dramas auf der Bühne gibt W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. IV und V der neuesten Ausgabe von 1911/16. Ein guter Führer bei Durcharbeitung der Texte ist B. Neuendorff, Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares nach den Bühnenanweisungen, Berlin 1910. In vorliegender Arbeit werden außerdem folgende Werke mehrfach zitiert und in den Anmerkungen nur durch das hier gesperrt gedruckte Wort angegeben:

J. Q. Adams, Shakespearean Playhouses, Boston, New York, Chicago 1917.

V. E. Albright, The Shakespearean Stage, New York 1909.

G. P. Baker, The Development of Shakespeare as a Dramatist, New York 1914.

L. B. Campbell, Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance, Cambridge 1923.

W. J. Lawrence[1], The Elizabethan Playhouse and other Studies, Stratford 1912, 2. Bd. 1913.

W. J. Lawrence[2], Pre-Restoration Stage Studies, Cambridge 1927.

W. J. Lawrence[3], The Physical Conditions of the Elizabethan Playhouse, Cambridge 1927.

T. F. Ordish, Early London Theatres, London 1894.

A. H. Thorndike, Shakespeare's Theatre, 1916.

Shakespeare's England, Oxford 1917, 2 Bde.

Für mehr als zweihundert andere Werke und kleinere Aufsätze, die zur Arbeit herangezogen, aber nicht oder nur einmal zitiert werden mußten, sei auf die Bibliographien des Shakespeare-Jahrbuchs und des zuerst genannten Werkes von Chambers verwiesen.

struiert auf Grund reichlicher Wortquellen und spärlicher Bildquellen. Gefunden wurde ein Bühnenpodium mit so und so viel Eigenschaften. Man ging zumeist von Worten aus, und je mehr Worte zu interpretieren waren, desto mehr Einzelheiten mußten gefordert werden. Das Theater als ganz eigen- und einzigartiges Architekturgebilde wurde nur selten in Betracht gezogen. Infolgedessen laufen wir jetzt Gefahr, über den vielen in wertvoller philologischer Arbeit konstruierten hypothetischen «Shakespeare-Bühnen» die uns wirklich gebliebenen Reste zu übersehen. Diese Reste aber sagen ziemlich genau aus und geben uns den englischen Theaterbau der Zeit Shakespeares in seiner ganz besonderen Form.

Das 16. Jahrhundert zeigt im Querschnitt eine bunte Karte der verschiedensten Bühnen und Theater nebeneinander. Die Entwicklung der italienischen Perspektivbild-Bühne geht über alle hinweg zum barocken Operntheater. Nur England, eigentlich nur London[1]), kommt vorher zu einem selbständigen, zweckbestimmten und zweckerfüllenden Theaterbau. Den gleichzeitigen italienischen Theateranlagen gilt bezeichnenderweise ein Wort des Architekten Serlio: «et perche le sale (per grande che siano) non son capaci di Theatri: io nondimeno per accostarmi quanto io posso à gli antichi: hò voluto di esso Theatro *farne quella parte che in una gran sala possi capire*»[2]).

Im folgenden sollen die einzelnen Londoner Theatergebäude — die großen öffentlichen Schauspielhäuser — so genau wie möglich beschrieben werden, damit wir ihre Bauform gewinnen und für die Shakespeare-Bühne das Theater.

Im Jahre 1576 baut James Burbage[3]), «player» und «joiner» von Beruf, nördlich der Stadt London ein Schauspielhaus, das «The Theatre» genannt wird. Den unmittelbaren Anlaß bildet das Spielverbot des Magistrats im Jahre 1574[4]), aus dem wir

[1]) Thomas Heywood, An Apology for Actors, 1608; abgedr. Chambers IV. 250 [251 unten]: «Since God hath provided us of these pastimes, why may we not use them to his glory? Now, if you aske me why were not the theaters as gorgeously built in all other cities ot Italy as Rome, and why are not playhouses maintained as well in other cities of England as London? . . .»

[2]) Sebastiano Serlio, Il primo e secondo libro d'architettura; le I et II livre d'architecture mise en langue française par Jean Martin, Paris, Barbé 1545. Eine englische Ausgabe erschien 1611.

[3]) Chambers II, 305.

[4]) Chambers IV, 273 XXXII.

erfahren, daß vorher in Wirtshaushöfen innerhalb der Stadt Theater gespielt worden war. Der Reisebericht des Holländers De Witt[1]) aus dem Jahre 1596 nennt vier Amphitheater in London. Eines davon ist das «Theatre». Ein königlicher Erlaß von 1597[2]) spricht von «stages, galleries and roomes that are made for people to stand in . . .» in «Theatre», «Curtain» und anderen Schauspielhäusern, und der Bericht vom Abbruch des «Theatre» im Jahre 1598[3]) erwähnt «wood» und «timber» als Baumaterial. Danach ist dieses erste Londoner Theater ein Rundbau mit Galerien und Logen, aus Holz errichtet. Wenn es «gorgeous playing-place»[4]) genannt wird, muß es gut gebaut, nicht schmucklos und verhältnismäßig groß gewesen sein[5]). Im folgenden Jahr — 1577 — entsteht in nächster Nähe des Theatre ein zweites Schauspielhaus, «The Curtain». Der Name gehört

---

[1]) Text des Reiseberichts nach Jan de Witt (zuerst veröffentlicht von K. T. Gaedertz, Zur Kenntnis der altengl. Bühne, Bremen 1888): «Amphiteatra Londinij sunt IV visendae pulcritudinis quae a diversis intersignijs diversa nomina fortiuntur: in ijs varia quotidie scaena populo exhibetur. Horum duo excellentiora ultra Tamisim ad meridiem sita sunt, a suspensis signis Rosa et Cygnus nominata: Alia duo extra urbem ad septentrionem sunt, viâ quâ itur per Episcopalem portam vulgariter Biscopgat nuncupatam. Est etiam quintum sed dispari et structura, bestiarum concertationi destinatum, in quo multi ursi, Tauri, et stupendae magnitudinis canes, discretis caveis et septis aluntur qui ad pugnam adservantur, iucundissimum hominibus spectaculum praebentes. Theatrorum autem omnium prestantissimum est et amplissimum id cuius intersignium est cygnus (vulgo te theatre off te cijn) quippe quod tres mille homines in sedilibus admittat, constructum ex coacervato lapide pyrritide (quorum ingens in Brittannia copia est) ligneis suffultum columnis quae ob illitum marmoreum colorem, nasutissimos quoque fallere posset. Cuius quidem forma quod Romani operis umbram videatur exprimere supra adpinxi.» Bericht und Zeichnung werden im folgenden stets mit dem Namen De Witt bezeichnet, wenn auch die Niederschrift selbst von anderer Hand stammt.

[2]) Ordish, 73. Chambers IV, 321.CIX-CX.

[3]) Ordish, 75/6. Chambers II, 415.

[4]) In Predigt des John Stockwood, am 24. VIII. 1578: «I know not I might with the godly learned especially more discommende the gorgeous Playing place erected in the Fieldes, than to terme it, as they please to have called it, a Theatre, that is, even after the manner of the old Theatre at Rome a show of all beastlie and filthy matters.» (Chambers IV, 199—200. XVII; Campbell, 119). Vgl. auch Chambers IV, 197, Thomas White, 1577.

[5]) Adams, 46.

dem Grund an[1]). Das ist das zweite der von De Witt genannten vier Amphitheater. «The Theatre» und «The Curtain» werden meistens zusammen genannt, ein Unterschied wird nie erwähnt[2]). Ein Reisender aus Ulm, Samuel Kiechel (um 1585), erzählt von den Theatern, daß sie so gebaut seien, daß «ettwann drey genng ob ein ander sein, derowegen stöts ein große menge volckhs dahin kompt»[3]). Es ist also üblich, in den «Amphitheatern» drei Ränge übereinander anzulegen. Auf einer Londoner Stadtansicht[4]), die Ryther zugeschrieben und 1604 oder 1630—40 datiert wird, kann ein Gebäude als Curtain-Theater gedeutet werden. Es liegt im Shoreditch-Gebiet — das benachbarte Theatre war 1598 abgetragen worden —, scheint sechskantig zu sein und hat eine Fahne. Es steht auf einem sehr großen, freien, eingezäunten Platz. Solche Stadtansichten und Stadtpläne sind weit davon entfernt, photographisch getreue Abbilder der einzelnen Bauten zu geben. Die hier herangezogenen frühen Londoner Stadtansichten[5]) entsprechen jedoch verhältnismäßig genau den gleichzeitigen Wort-

---

[1]) Ordish, 78.

[2]) Chambers IV, 198, 200, 202, 221, 223, 227, 230, 294, 297, 310, 321, 322.

[3]) Chambers II, 358[3].

[4]) Gesamtabbildung Baker 36/7. Thorndike 38/9. Ausschnitt Baker 134/5. Vgl. Chambers II, 354. Adams 458.

[5]) Stadtansichten: 1. Verzeichnis. Vgl. Taf. I.

A) R. Agas, Civitas Londinum, um 1560. Abg. Adams 123, Ausschnitt Ordish 126.

B) G. Braun und F. Hogenbergius, Londinum Feracissimi Angliae Regni Metropolis, in Civitates Orbis Terrarum, Köln 1572. Abg. Adams 120/1. A und B sollen (Adams 457) zurückgehen auf ein Original um 1554—8.

C) W. Smith's MS., Description of England, um 1580, Abg. Baker 18/9, Adams 120/1.

D) J. Norden, London in Speculum Britanniae, an Historical and Chorographical Description of Middlesex . . . , London 1593. Stecher Pieter Van den Keere, Abg. Ordish 142/3, Adams 147.

E) F. Delaram, Reiterbildnis Jakobs I. Nach Adams um 1603. Abg. Adams 246/7.

F) J. Hondius, Stadtbild innerhalb einer Karte in John Speed's Theatre of the Empire of Great Britaine, London 1611. (Nach Adams 458 Orig. etwa um 1605.) Datiert 1610. Abg. Baker v. d. Titelblatt, Thorndike 32/3, Adams 149.

G) C. J. Visscher, London 1616. Nach Adams 458 Original um 1613(?) Abg. Ordish 256, Shakespeare's England II. 166/7. Thorndike vor dem Titel. Ganz Ordish, Shakespeare's London, London 1897, vor dem Titel, nach Reprod. der Topographical Soc. of London.

quellen in bezug auf die jeweils vorhandenen Theaterbauten und

H) M. Merian, London, in J. L. Gottfried, Neuwe Archontologia Cosmica, Frankfurt a. M. 1638. (Beruht auf Visscher und anderer Vorlage.) Abg. Adams 256/7.

J) Londinopolis, J. Howell 1657, steht in Zusammenhang mit der Merianschen Ansicht. Abg. Baker 154/5.

K) (A. Ryther) The Cittie of London, nach Baker um 1604, nach Adams 30er Jahre. Abg. Baker 36, Thorndike 38/9, Ausschnitt Baker 134/5, Adams 278.

L) W. Hollar, 1647, Ausschnitte Adams 260/1.

2. Beschreibung.

A—C) Auf dem Südufer der Themse zwei nebeneinander gelegene Tierkampfarenen, auf A und B durch zwei Baumreihen mit Wasserbecken und Ställen voneinander getrennt, auf C nur durch einen schmalen Weg.

D) In demselben Gebiet zwei Rundbauten, als «The Beare howse» und «The play howse» bezeichnet. Scheinbar etwas weiter nach Süden gelegen, das östliche Gebäude wesentlich nach Süden verschoben, fast an der Straße gelegen, die «Maiden Lane» genannt wird.

Da beim Namen des Stechers datiert, wird man D für 1593 anerkennen müssen.

E) Vorlage unbekannt. Drei Theater auf dem Südufer des Flusses, zwei nahe am Ufer, eines mehr entfernt, außerhalb der Häuser im Grünen gelegen. Zwei polygonal, eins rund angelegt, alle drei mit breit flachen, pultdachversehenen Einbauten. Ich halte sie der Reihe nach von links nach rechts für Beare Garden (später Hope), Globus (rund und am meisten außerhalb gelegen), Rosen-Theater (am weitesten östlich und am Fluß gelegen). Die Ansicht ist allerdings in der Perspektive verschoben und durch die Einschachtelung zwischen die Pferdebeine beeinträchtigt, so daß man keine genaue Übertragung auf einen Grundriß vornehmen kann. Adams 248ff. versucht das mit dem Ergebnis, daß von links nach rechts Beare Garden, Rosen-, Globus-Theater gedeutet werden. Dabei soll das runde, südlich gelegene Theater nicht der Globus, sondern das Rosen-Theater sein. Andererseits schreibt er S. 243, daß das Globus-Theater an Maiden Lane gelegen sei.

F) Nur zwei Theaterbauten, und zwar so angeordnet und gezeichnet, daß sie leicht als die beiden westlich gelegenen des Delaram-Blattes wiedererkannt werden können. Das linke polygonal, das rechte rund mit einem Mauerrücksprung. Die Zeichenweise mancher Nebengebäude oder des Baumwerks, z. B. rechts von dem runden Bau, stimmt mit E weitgehend überein, so daß auf eine gemeinsame Vorlage geschlossen werden kann.

Wenn also E auf die Zeit um 1603 zurückgehen soll, so müßte in der Zeit zwischen 1603 und 1610 (F) eines der drei Theater verschwunden sein. Beare Garden und Globus bestehen während dieser

deren äußere Anlage. Die Maße sind willkürlich, aber es liegt

---

Jahre, das Rosen-Theater (Adams 157ff.) scheint nach 1603 nicht mehr benutzt worden zu sein. Henslowes Pachtvertrag lief 1605 ab. Im Jahre 1606 wird in bezug auf das Rosen-Theater von «the late playhouse» gesprochen (Adams 160). Bereits im Jahre 1600 ist es in einem Zustand, der als «dangerous decaye» bezeichnet wird (Chambers, IV. 326, CXVII und 328, CXXII). Wir müßten infolgedessen von den drei bei Delaram (E) abgebildeten Theatern das am meisten rechts gelegene als das Rosen-Theater ansprechen. Dann würde auf der Hondius-Ansicht (F) das linke Theatergebäude nicht das Rosen-Theater, sondern das als Beare Garden bezeichnete Haus darstellen. Aber ohne Kenntnis der Vorlage

H, J) des Delaram-Bildes kann das nicht endgültig entschieden werden. H und J beruhen auch auf einer älteren Vorlage. Sie bilden ebenso wie das Delaram-Blatt außer dem sehr viel weiter im Westen gelegenen Schwan-Theater auf dem Südufer der Themse drei ziemlich eng beieinander gelegene Theaterbauten ab und bezeichnen das westlichste davon als Hope-Theater (37) und das östlichste als Globus (38). Das mittlere ist auf beiden Ansichten sichtlich klein und unscheinbar gegeben. Alle

G) drei Bauten sind polygonal. Nach G, auf dem an derselben Stelle nur zwei Bauten gegeben und links als Bear Garden und rechts als Globus bezeichnet sind, ist das östlichste der drei Theater auf H und J der zweite Globus-Bau, der vermutlich an derselben Stelle stand wie der erste. Die eine Vorlage von H und J muß wie die des Delaram-Blattes auf die Zeit zurückgehen, in der drei Theater dicht beieinander standen. Eine andere Vorlage dürfen wir nach der Ähnlichkeit sämtlicher Einzelheiten in Haus- und Baumdarstellung in G sehen. Infolgedessen stellen H und J nebeneinander dar, was vermutlich niemals nebeneinander vorhanden gewesen ist, das Rosen-Theater und den zweiten Globus-Bau. In bezug auf die Grundrißanordnung gehen H, J und E zusammen, trotz der perspektivischen Verschiebung: zwei Bauten — Hope und Globus — am weitesten südlich, Globus noch weiter im Süden als Hope, und eins — Rose — am weitesten nordöstlich am Fluß.

K) Es wird von Baker 1604, von Adams und Chambers 1630—40 datiert. Auf dem südlichen Flußufer steht nur noch ein Theaterbau. Das kann Hope oder Globus sein; die Zeichnung scheint unfertig und hat für uns in bezug auf das südliche Flußufer keinen Quellenwert.

Die Deutung zweier Gebäude im Norden als Curtain und als Fortuna ist überzeugend (Baker 47/48). Das Fortuna-Theater würde dann allerdings in zweiter Form abgebildet sein, nicht in der des erhaltenen Bauvertrages. Und diese zweite Form scheint ähnlich der des Cockpit in Court zu sein, wie es Adams 407 abbildet, ein quadratischer Bau mit zeltförmigem Dach.

L) Auf L sind die Bezeichnungen «Beere bayting house» und «Globe» vorhanden für zwei Rundbauten auf dem Südufer der Themse, die wahrscheinlich die nicht mehr als Theater benutzten Hope- und Globus-Bauten darstellen (Adams 336). Das Hope-Gebäude hat einen zwei-

kein Grund vor, das Gegenständliche der dargestellten Gebäude anzuzweifeln[1]).

Die Ansichten von 1560, 1572 und 1580[2]) zeigen auf dem Südufer des Flusses zwei nahe beieinander gelegene Rundbauten, in dem Gebiet der «Liberty of the Clink», zwischen der Uferstraße (Bankside) und Maiden Lane. Auf der Agas-Karte von 1560 sehen sie aus, als hätten sie einen unteren festen Sockel aus Holz- oder Mauerwerk, darauf ein eingeschossiges, nach außen offen durchbrochenes Gerüst sich erhebt. Ein ringförmiges Pultdach bildet den oberen Abschluß. Bezeichnet sind sie als «The bolle bayting» und «The Bearebayting». Tiere sind in dem inneren freien Platz eingezeichnet. Ein Brief des Londoner Lord Mayors vom Jahre 1583[3]) nennt «playes, bearebaitings, fencers and profane spectacles at the Theatre and Curtaine and other like places». Danach sind die beiden Theaterbauten, The Theatre und The Curtain, solchen Tierkampf- und Fechter-Arenen ähnlich gewesen. Vielleicht sind sie überhaupt nach ihrem Vorbilde angelegt worden. Man kann sich vorstellen, daß anfänglich Komödianten ihr Spielpodium in einer solchen Arena aufschlagen, wie sie es sonst in Wirtshaushöfen zu tun pflegen. Das Spielverbot des Jahres 1574[4]) nennt «galleries», «skaffoldes, fframes and Stagies» im Zusammenhang mit Komödienspiel: das Podium (stage) wird im Hofe aufgebaut, die ringsum laufenden Galerien («havinge chambers and secrete places adioyninge to their open stagies and galleries»),

---

teiligen Einbau bekommen, mit einem kleinen Zwiebelturm — es scheint wirklich auch zu Wohnzwecken umgebaut worden zu sein (Adams 337), ehe es zur Zeit der Restoration wieder als Tierkampfarena verwendet wurde (Adams 338/9). Die Faithorne Map of London (Adams 330) von 1658 zeigt es schon wieder ohne Einbauten. Das Globus-Haus scheint man in den 40er Jahren niedergelegt zu haben (Adams 264ff.), so daß hier nur ein Erinnerungsbild wiedergegeben wird (s. auch Adams 458).

[1]) Auf den sämtlichen genannten Stadtansichten befinden sich die Theaterbauten des südlichen Themse-Ufers im Vordergrunde der ganzen Darstellung und werden neben den Kirchen als besondere Merkmale herausgehoben und infolgedessen auch groß und hoch herausragend abgebildet. Nur L gibt die Theaterbauten zwischen anderen Häusern in annähernd richtigen Proportionen wieder, und zwar das einzelne Rundhaus mehr breit als hoch.

[2]) Agas, Braun und Hogenburg, Smith's MS.

[3]) Shakespeare's England II, 285. Chambers IV, 294 LXIX.

[4]) Siehe Anmerkung 4 auf S. 26.

die Tribünen und Schranken (skaffoldes, fframes), die vermutlich unter den Galerien errichtet wurden, und der freie Platz auf drei Seiten der Bühne bieten verschieden gute und schlechte Plätze für das Publikum. Wie solche Bühnenpodien aussehen, wissen wir von niederländischen Bildern[1]) aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: ein Bretterboden auf Böcken oder Fässern, das eigentliche Spielfeld dreiseitig frei vor einem aus Pfosten und Vorhängen gebildeten Garderoberaum. Dieser Garderoberaum ist entweder so breit wie das ganze Podium oder um etwas schmäler, so daß rechts und links noch zwei schmale Gänge freibleiben. Er hat an seiner Vorderseite gewöhnlich drei Vorhangschlitze für die Auftritte und manchmal über dem Garderoberaum ein betretbares Gerüst[2]).

Tatsächlich ist festzustellen, daß aus den Tierspiel-Arenen Theater werden. Auf der Londoner Stadtansicht von Norden im Jahre 1593[3]) liegen in demselben Gebiet zwei Rundbauten nebeneinander, davon der eine als «Beare howse», der andere als «play Howse» bezeichnet wird. Das östliche Play House ist im Verhältnis zur der Arena der älteren Ansichten nach Süden verschoben, das Beare House steht scheinbar an gleicher Stelle, durch eine einzige Häuserreihe von der Uferstraße getrennt. Es hat nur südöstlich einen zweiteiligen Anbau (Stall?) bekommen. Im Jahre 1583 war die eine der beiden Arenen eingestürzt[4]),

---

[1]) Z. B. Stich «Temperantia» von Cock nach P. Breughel, Stich «Ländliches Fest» von Swanenburgh nach Vinckboons, Gemälde «Dorfkirmes» von Gillis Mostaert (Kunsthalle Bremen). Photographien in Slg. Köster des Theatermuseums München. Vgl. Tafel 1.

[2]) 1 und 2 der in Anm. 1 genannten Abbildungen. — Die Podien stehen gewöhnlich frei, oder sie lehnen sich an ein Gebäude an. In den Wirtshaushöfen und in den Arenen können sie an die vorhandenen Galerien angelegt sein, und der Garderoberaum ist dann durch eine angrenzende Türöffnung zugänglich zu denken.

[3]) Siehe Anmerkung 5 auf S. 28.

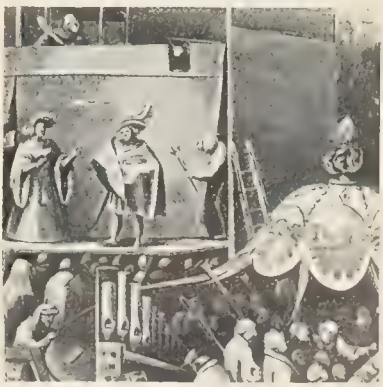
[4]) Adams, 124/5, 126. Chambers IV, 220, 225. Philipp Stubbes berichtet in «The Anatomie of Abuses» 1583 (Chambers IV, 221 [225]) von diesem Einsturz: «Upon the 13day of January last, being the Saboth day, Anno 1583, the people, men, women, and children . . . flocking to those infamous places where these wicked exercises are usually practised (for they have their courts, gardens, and yards for the same purpose) when they were all come together and mounted aloft upon their scaffolds and galleries, and in the midst of all their jollity and pastime, all the whole building . . . fell down.»

NACH HONDIUS (F)

NACH HOLLAR (L)

NACH VISSCHER (G)

NACH G. MOSTAERT



NACH P. BRUEGHEL

aber neu aufgebaut worden. Die Zeichnung bei Norden ist sehr abkürzend, läßt aber bei beiden Bauten eine von unten bis oben geschlossene Umfassungswand, darin eine obere Reihe Fenster und einen im Süden gelegenen Eingang erkennen. Die unterschiedlichen Benennungen scheinen anzudeuten, daß in dem einen Haus noch Tierkämpfe, in dem anderen vorwiegend Theateraufführungen stattfinden. Im Jahre 1599 beschreibt Thomas Platter[1]) Hahnenkämpfe auf einem Platz, «der wie ein (theatrum) Schauwplatz erbauen», und das Haus der Bärenhatz jenseits der Themse schildert er folgendermaßen: «Der Schauwplatz ist in die Ründe gebauwen, sindt oben herumb viel geng, darauf man zusicht, vnden am boden, vnder dem heiteren himmel, ist es nicht besetzet.» Gemeint ist zweifellos das «Beare howse» der Stadtansicht von Norden.

Vor 1592 baute Philipp Henslowe[2]) auch im Bankside-Gebiet ein Theater, das «The Rose» genannt wird. Aufschluß darüber gibt sein «Diary»[3]). Einträge[4]) für «chake & bryckes», «lyme», für «brycklaynge», für «wharfying» lassen auf den Unterbau schließen, Einträge für «tymber», «dellbords», «bordes», «lathes», «rafters», für «XXVI fore powlles», für «XX furpowell at VI a pece», für «naylles» auf den Hochbau des Ganzen aus Holzwerk. Einträge für den «thecher» sprechen dafür, daß das Dach strohgedeckt gewesen ist, ehe es im Jahre 1595[5]) durch Ziegel ersetzt wurde. Zweimal zwei Dutzend «turned ballysters»[6]) können ein Bühnengeländer ausmachen[7]). Ein «tyerhowsse»[8]) ist vorhanden,

---

[1]) Thomas Platters des J. Englandfahrt im Jahre 1599, hg. v. Hans Hecht, Halle, 1929, 38/39.

[2]) Chambers II, 323.

[3]) Henslowe's Diary, hg. v. W. W. Greg, 1904—8, I, 4ff., II, 49.

[4]) Diary 7/9.

[5]) Diary 11.

[6]) Diary 8 und 9.

[7]) Bühnengeländer auf den Abbildungen zu Messalina S. 63, zu Roxana S. 11, auf dem Entwurf von Inigo Jones, Chambers IV, Tafel vor dem Titel. Zu erschließen für das Hope-Theater S. 40. Bezeugt für das erste Globus-Theater durch eine Stelle im Prolog des «Blacke Booke» von Middleton (1604):

«And now that I have vaulted up so high
Above the stage-rails of this earthen globe,
I must turn actor and joine companies» (Lawrence[1] 23,[3] 7).

[8]) tirehouse = Garderoberaum; to attire = ankleiden. Vgl. Middleton, The Black Book (Ausgabe London 1840, Bd. 5, S. 526): tiring-house = dressing room.

darüber ein gedielter Raum, ein «penthowsse shed at the tyeringe howsse doore»[1]), «a maste» und an nicht näher bezeichneter Stelle «my lords Rome»[2]). Über die Bühne wird nur ausgesagt: «for payntinge my stage». Das erklärt der Reisebericht De Witts[3]), darin es heißt, die Holzsäulen des Schwan-Theaters seien wie Marmor bemalt gewesen. Das Rosen-Theater ist das dritte der bei De Witt genannten vier Amphitheater, vielleicht identisch mit dem «play-house» der Karte von Norden. Auf der Stadtansicht von Hondius im Jahre 1610[4]) würde es demnach neben dem östlich davon errichteten Globus-Theater liegen[5]). Man sieht vier Seiten eines polygonalen Zylinders, eines acht- oder zehnkantigen Gebäudes. Ein oberer Ring springt kräftig vor wie bei einer fortifikatorischen Anlage. Die Zeichnung deutet mehr auf einen Steinbau als auf einen Holzbau hin. Die auf der Hondius-Ansicht über diesem oberen Ring sichtbar werdenden Dächer scheinen eher dahinterliegenden Häusern anzugehören als dem tiring-house[6]). Das Tiring-house ragt jedenfalls nur ganz unbedeutend über den Galeriebau heraus. Die Fahnenstange kommt links senkrecht in die Höhe. Über das Bühnenpodium selbst läßt sich noch wenig aussagen. Wenn nicht mit der Türe des Tiring-house eine äußere Eingangstüre gemeint ist, so bezieht sich die Beschreibung auf den Zugang zum Bühnenpodium. Die Henslowe-Papers[7]) enthalten verschiedene «Plots» (schriftliche Szenarien), die sich auf Vorstellungen im Rosen-Theater beziehen. Das der «Seven Deadly Sins»[8]) bezeugt drei Bühneneingänge nebeneinander:

> Enter (Gorb) Queene. wth 2 Counsailors · m^{r} Brian
> Tho Goodale · to them ferrex and Porrex seuerall waies
> wth (his) Drums and Powers · Gorboduk entreing in
> The midst between.

---

[1]) penthouse shed, Schutzdach.

[2]) S. 66.

[3]) Siehe Anmerkung 1 auf S. 27 und Tafel 1 (F).

[4]) Siehe Anmerkung 5 auf S. 28.

[5]) Vgl. dazu Anm. auf S. 29.

[6]) Es gibt einige Rekonstruktionen des altenglischen Theaters, die aus diesen Stadtansichten Oberbauten der Theater herausgelesen und diesen Oberbauten die Formen der umliegenden Häuser gegeben haben: Streit, A. Das Theater, Wien 1903, Tafel XI, und «Die Vierte Wand» Organ der Deutschen Theaterausstellung, Magdeburg 1927, Heft 14/15, S. 76.

[7]) Henslowe Papers, hg. von W. W. Greg, London 1907, 127ff. (H. P.)

[8]) H. P. 129ff.

Die «dumb shows» werden nicht lokalisiert.

Das Szenarium für «ffrederick & Basilea»[1]) erwähnt eine Oberbühne:

> To them Pedro Basilea vpon the walls. come downe
> Pedro Basilea.

In der Aufstellung für Peeles «Battle of Alcazar»[2]) heißt es einmal von Muly Mahamett[3]) «Enter in a Chariott». Das spricht für ein großes Auftrittstor, durch das man in einem Wagen hereinfahren kann. Und die dumb shows werden in folgenden Stellen[4]) deutlich:

> Enter the Presenter: to him
> 2 domb shew
> Enter aboue Nemesis, Tho: Dro(m) to
> them 3 · ghosts. w · kendall Dab: (
> to them (l)ying behind the Curtaines 3 .
> Furies: Parsons: George & Ro: T(ai)lor
> one wth a whipp: a nother wth a (b)lody
> tor(c)h: & the 3^{d} wth a Chopp(ing) knif(e): exeunt.
>
> Enter the Presenter: to (them) him
> 3. dumb shew
> Enter Nemesis aboue: Tho: Drom
> (to) her 3. Furies bringing in the
> Scales: George Somersett . . . . . .

Im ersten Falle tritt der Presenter auf dem Bühnenpodium auf. Auf einem Platz über dem Podium erscheinen Nemesis und drei Geister, und Vorhänge öffnen sich und lassen drei Furien sichtbar werden. Im anderen Falle tritt auch der Presenter auf, und Nemesis erscheint mit den Furien oben (was folgte, ist abgestoßen).

Demnach sind drei Öffnungen in der Bühnenrückwand vorhanden, eine davon ist so groß, daß ein Wagen hindurchfahren kann. Es gibt Vorhänge, die man aufziehen kann, um eine Gruppe zu enthüllen; ein erhöhter Ort ist vorhanden, auf dem man, allen sichtbar, auftreten kann. Wir neigen dazu, diese Vorhänge an der Wand oder vor der Wand, vielleicht vor der mittleren größten oder vor allen drei Türen des Tiring-house anzunehmen, den erhöhten Platz als Galerie über diesen Türen bzw.

[1]) H. P. 135ff.
[2]) H. P. 138.
[3]) H. P. 139.
[4]) H. P. 139/40.

Vorhängen. Denn diese Anordnung entspricht der üblichen der uns bekannten Wanderbühnenpodien[1]). Sie genügt auch ganz im allgemeinen den szenischen Anforderungen der Stücke, die vor und um 1600 in Londoner öffentlichen Theatern gespielt werden[2]).

Im Jahre 1594 plant der Besitzer des Parish Garden Manor[3]), Francis Langley, einen Theaterbau auf seinem Grund und Boden zu errichten. Ludwig von Anhalt-Köthen nennt im Jahre 1596 vier Schauspielhäuser in London[4]); damit sind die drei bereits genannten, «The Theatre,» «The Curtain», «The Rose», gemeint und als viertes der Neubau in Parish Garden, «The Swan». De Witt[5]) bezeichnet das Rosen-Theater und das Schwan-Theater als die beiden besten und das Schwan-Theater außerdem als das größte der vier bestehenden Schauspielhäuser.

Das Schwan-Theater ist nach seinem Bericht aus «flintstone»[6]) gebaut; aus Feuerstein-Kieseln wird eine in England häufig angewendete Steinmasse gebildet, die zwischen Balkenwerk gefüllt wird, d. h. das Theater ist eine Art Fachwerkbau. Hölzerne Säulen darin sind so bemalt, daß sie für Marmor gehalten werden. De Witt erkennt eine Ähnlichkeit mit römischen Theatern, darum bildet er das Schwan-Theater in seinem Reisetagebuche ab. Die Bevorzugung und die in den Maßen übertreibende[7]) Beschreibung des einen Hauses spricht dafür, daß ihm dieses eine Theater besonders interessant gewesen ist. Die Skizze gibt den Anblick des Inneren, ungefähr von der Höhe des dritten Ranges aus. Der Beschauer befindet sich der Bühne gegenüber, vielleicht ein klein wenig seitwärts nach rechts. Man kann einen kreisrunden oder ovalen Grundriß ablesen. Der Rundbau ist ein oben offener

---

[1]) Siehe Anmerkung 1 auf S. 32.

[2]) Brodmeier; Neuendorff; Thorndike, App. I. 433—444.

[3]) Parish Garden Manor liegt auf dem Südufer der Themse, aber westlicher als die übrigen Theater; die Ansicht von Vischer schließt es noch mit ein.

[4]) Ludwig von Anhalt-Köthen, Reisebeschreibung vom Jahre 1596, veröffentlicht im Jahre 1716 durch Johann Christ. Beckmann: Accessiones Historiae Anhaltinae . . . 165—292. Abgedruckt Chambers II, 360.

[5]) Siehe Anmerkung 1 auf S. 27.

[6]) Mothes, O. Illustr. Baulexikon I, 1874.

[7]) De Witt gibt an, das Schwan-Theater fasse 3000 Personen. Das Münchener Nationaltheater hat 1900 Plätze.

Zylinder. Drei Galerien oder Ränge liegen übereinander, ohne vorzukragen. Die Höhe der Galerien nimmt von unten nach oben ab. Die unterste Brüstung scheint höher zu sein als die der anderen Ränge. Die stützenden Säulchen auf den Brüstungswänden sind ziemlich eng gereiht. Bänke oder Sitzstufen laufen ununterbrochen ringsum. Über dem dritten Rang liegt das nach innen abfallende Dach auf. Die regelmäßige Strichführung des Zeichners und die abschließende Wellenlinie lassen vermuten, daß Ziegelwerk dargestellt werden sollte. An einer Stelle wird der Ringbau durchbrochen durch einen hochaufragenden Einbau. Seine drei Geschosse entsprechen nicht genau denen des Ringes. Das oberste Geschoß überragt das Hauptdach als breitrechteckiger Block mit Walmdach. Zwei Fenster gehen ins Innere des Ringes, eine Tür ist offen an der rechten Schmalseite. Der Zeichner klappt diese Seite ein wenig um, damit sie, im Widerspruch mit zentralperspektivischer Darstellungsweise, nicht unsichtbar bleibe. Vor dem untersten Geschoß im Inneren des Ringbaues springt ein ebenes Podium vor, etwas mehr tief als breit. Zwei Rundbogentore, eisenbeschlagen, führen auf der Höhe dieses Podiums in das Untergeschoß des Einbaues. Darüber liegt eine Galerie mit sechs Öffnungen, ungefähr in einer Höhe mit dem zweiten Rang des Ringbaues. Über dieser Galerie springt ein Pultdach vor, das das Podium darunter etwa bis zur Hälfte beschattet. Es ruht auf zwei sehr weit voneinander entfernten Säulen an den beiden Außenkanten des Podiums. Die Säulen haben Würfeluntersatz und modifizierte ionische Kapitäle[1]). Gebälk ist nicht angegeben. Der zwischen den Kapitälen sichtbar werdende Querstreifen gehört zur Wand über der Galerie. Das Dach ist ebenfalls so gezeichnet, als sollte Ziegelwerk angegeben werden. Auf dem Dach des obersten Geschosses ist eine Fahne angebracht. Das Zeichen des Schwanes ist deutlich darauf zu erkennen. In der Türe rechts steht ein Fanfarenbläser. In der von dem Vordach über dem Podium beschatteten Galerie sind neun Personen dargestellt. Die in den beiden mittelsten Öffnungen sichtbar Werdenden stehen scheinbar in Beziehung miteinander. Es bleibt unent-

[1]) Die Säulen haben Formen niederländischer Herkunft, vgl. Woermann, Gesch. d. Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. IV, 1920, Tafel 60/61. Es sind allgemein übliche Bestandteile der zeitgenössischen Holz-Innenarchitektur. Abbildungen bei Latham, In English Homes, London 1910.

schieden, ob es Schauspieler oder Zuschauer sind[1]). Auf dem Podium steht, außerhalb des Daches, eine Bank, parallel zur Vorderkante des Podiums; eine Frau sitzt in der Mitte, eine zweite steht links hinter ihr, beide in Gesprächsgesten; vorn rechts läuft ein Mann sehr eilig heran. Die Bank ist ein gewöhnliches Requisit der Wanderbühnen[2]). Der Auftritt erinnert an die Szenenbeschreibung, die wir von einer Aufführung in Gloucester um 1570 haben. Ein Spiel, «The Cradle of Security», enthält eine Szene, darin ein junger Prinz in einer Wiege liegt und von drei Frauen verzaubert wird. «Whilst all this was acting, there came forth of another doore at the farthest end of the stage two old men . . . they two went along in a soft pace round about the skirt of the stage till at last they came to the cradle . . .»[3])

Auf der Zeichnung sind die Ränge des Schwan-Theaters leer. Der Blick des Zeichnenden konzentriert sich auf den Bühnenbau. Lateinische Beischriften erklären die einzelnen Teile. «Planities sive arena» heißt der Platz vor dem Podium, die Bezeichnungen «orchestra», «sedilia» und «porticus» verteilen sich von unten nach oben auf die drei Ränge. «Tectum» steht rechts über dem Dach, «proscaenium» am vorderen Rande des Podiums und «mimorum aedes» an der Wand des Einbaus unter der Galerie, am Tiringhouse. Als «ingressus» bezeichnet werden zwei rechts und links in der untersten Brüstungswand befindliche Treppen oder Gatter — unklar bleibt, ob es sich um Eingänge von außen her zu dem mittleren freien Platz oder nur um Zugänge von diesem Platze zu den Rängen handelt. Der Haupteingang von außen her wird nicht angegeben[4]).

Die Darstellung De Witts wird ergänzt durch die Abbildung des Schwan-Theaters auf der Ansicht der Stadt London von Visscher aus dem Jahre 1616. Darauf erscheint der Bau zwölfkantig; jede Zwölfeckseite hat in zwei, vermutlich aber in drei Geschossen zwei- bzw. dreigeteilte Fenster[5]). Das Dach fällt, ebenso wie nach innen, auch nach außen ab, der Einbau springt nur unbedeutend

---

[1]) S. 65.

[2]) Siehe Anmerkung 1 auf S. 32. Zweites Beispiel.

[3]) Willis' Mount Tabor or Private Exercises of a Penitent Sinner, 1639. Abgedr. Halliwell-Philipps, J. O. Outlines of the Life of Shakespeare I, 41.

[4]) S. 55.

[5]) Sichtbar sind sie auf dem Stich, vgl. Tafel 1 (G) in zwei oberen Geschossen.

über das Hauptdach heraus. Das Dach des Einbaues ist hier im Unterschied zur Zeichnung De Witts kein Walmdach, sondern ein einfaches Satteldach. Die seitliche Fenster- oder Türöffnung ist klar zu erkennen. Die sehr abkürzende Grundrißangabe auf der Manor-Map von 1627[1]) hat zwei Kreise, aber eine deutliche Zwölfteilung darin. Im NO ist ein kleines Viereck angefügt, aber es fehlt jede Andeutung einer Bühne.

Ein Vertrag über den Bau des «Hope»-Theaters im Jahre 1613 hat sich erhalten[2]). Darin wird an mehreren Stellen ausdrücklich betont, dieses und jenes sei genau so zu machen wie im Schwan-

---

[1]) Ordish 254, Adams 163.

[2]) Text des Vertrages über den Bau des Hope-Theaters in den Henslowe Papers Nr. 49, abgedr. Greg. 19 (vollst.), Chambers II, 466/8 (Auszug): «... that he ... shall ... not onlie take downe or pull downe all that Same place or house wherein Beares and Bulls haue been heretofore vsuallie bayted, And also one other house or staple wherin Bulls and horsses did vsuallie stande, Sett lyinge and beinge vppon or neere the Bankesyde in the saide p(ar)ishe of S$^{t.}$ Saviour in sowthworke Comonlie Called or knowne by the name of the Beare Garden / But shall also ... newly erect, builde and sett vpp one other Same place or Plaiehouse fitt & convenient in all thinges, bothe for players to playe In, And for the game of Beares and Bulls to be bayted in the same, And also A fitt and convenient Tyre house and a stage to be carryed or taken awaie, and to stande vppon tressells good substanciall and sufficient for the carryinge and bearinge of suche a stage, And shall new builde erect and sett vp againe the saide plaie house or game place neere or vppon the saide place, where the saide game place did heretofore stande, And to builde the same of suche large compasse, fforme, widenes, and height as the Plaie house Called the Swan in the libertie of Parris garden in the saide p(ar)ishe of S$^{t.}$ Saviour, now is / And shall also builde two stearecasses wthout and adioyninge to the saide Playe house in suche convenient places as shalbe moste fitt and convenient for the same to stande vppon, and of such largnes and height as the stearecasses of the saide playehouse called the Swan, now are to bee / And shall also builde the Heavens all over the saide stage to be borne or carryed wthout any postes or supporters to be fixed or sett vppon the saide stage, And all gutters of leade needfull for the carryage of all suche Raine water as shall fall vppon the same, And shall also make Two Boxes in the lowermost storie fitt and decent for gentlemen to sitt in / And shall make the p(ar)tic(i)ons betwne the Rommes as they are at the saide Plaie house called the Swan / And to make Turned Cullumes vppon and over the stage / And shall make the Principalls and fore fronte of the saide Plaie house of good and sufficient oken Tymber, And no furr tymber to be putt or vsed in the lower most, or midell stories, excepte the vpright postes on the backparte of the saide stories (All the Byndinge Joystes to be of oken tymber) The Inner principall postes in the first storie to be Twelve footes in height and Tenn ynches square,

Theater. Es ist wahrscheinlich, daß es sich bei den Dingen, die dieses Zusatzes entbehren, um Neuerungen bzw. Abweichungen vom Schwan-Theaterbau handeln wird. Nach dem Vorbilde des Schwan-Theaters sollen Form und Größe des Ganzen angenommen werden, zwei Außentreppen angelegt, zwei Logen (boxes) im untersten Geschoß und die Abteilungen der einzelnen Räume angeordnet werden. Ein letzter zusammenfassender Hinweis verlangt, daß das neue Haus «in all things and in such forme and fashion as the saide plaiehouse called the Swan» zu bauen sei.

Das Hope-Theater wird im Jahre 1614 an Stelle einer abzureißenden Tierkampf-Arena (BeareGarden) gebaut. Es muß «for players to playe In, and for the game of Beares and Bulls to be bayted in the same» eingerichtet sein. Ein Bühnenhaus wird gefordert und ein Podium (stage) auf Böcken (tressels), das je nach Bedarf aufgeschlagen und weggenommen werden kann. Ein Dach (heavens) soll über der Bühne sein, ohne Stützen auf dem Podium. Bleierne Dachrinnen werden erwähnt und Dachziegel. «Turned Cullumes vppon and over the stage» müssen als Balustraden-Einfassung und Zwischenstützen der Galerie gedeutet werden, wenn das Dach über der Bühne keine Stützen haben soll. Der Bau soll aus Eichenholz auf einem Ziegelunterbau errichtet werden. Die Höhe der Hauptstützen (inner principall postes) im untersten Geschoß beträgt 12 Fuß = 3.60 m. Das ist die erste Maßangabe, die uns begegnet.

Danach bleibt es noch zweifelhaft, ob das Schwan-Theater eine feste oder eine praktikable Bühnenanlage gehabt hat. Die

---

the Inner principall postes in the midell storie to be Eight ynches square The Inner most postes in the vpper storie to be seaven ynches square, The Prick postes in the first storie to be eight ynches square, in the seconde storie seaven ynches square, and in the vpper most storie six ynches square / Also the Brest sommers in the lower moste storie to be nyne ynches depe and seaven ynches in thicknes and in the midell storie to be eight ynches depe and six ynches in thicknes, The Byndinge Jostes of the firste storie to be nyne and Eight ynches in depthe and thicknes and in the midell storie to be VIII and VII ynches in depthe and thicknes / Item to make a good, sure, and sufficient foundac(i)on of Brickes for the saide Play house or game place and to make it XIII teene ynches at the leaste above grounde

. . . And shall also . . . new tyle wth Englishe tyles all the vpper Rooffe of the saide Plaie house game place and Bull house or stable . . . And the saide Plaiehouse or game place to be made in althinges and in such forme and fashion, as the saide plaie house called the Swan . . .»

besondere Erwähnung des stützenlosen Daches im Hope-Theater spricht dafür, daß das Bühnenpodium des Schwan-Theaters mit dem Dach auf zwei kräftigen Säulen im Unterschied zu dem des Hope-Theaters nicht abtragbar gewesen ist. Es gibt am Schwan-Theater zwei Außentreppen. Sie sind weder auf der Zeichnung De Witts noch auf der Ansicht von Visscher im Jahre 1616 zu sehen. Das angefügte Viereck auf dem Grundriß der Manor-Map von 1627[1]) kann als Außenanbau eines Treppenhauses gedeutet werden[2]). Es würde dann dem Tiring-house gerade gegenüberliegen. Der Ausdruck des Hope-Theater-Vertrages «as the Plaie house Called the Swan . . . *now is*» und der Satz «as the steare-casses of the saide playehouse called the Swan *now are to be*» lassen auf einen nachträglichen Umbau des Schwan-Theaters schließen. Auf der Karte von Visscher[3]) erscheint das Hope-Theater — noch als «The Bear Garden» bezeichnet — als achtseitiges Gebäude, das Schwan-Theater als zwölfseitiges. Jede Achteckseite hat in zwei Geschossen je drei kleine Fenster. Ein Bogenfries läuft oben ringsum unter dem nach außen abfallenden Dach. Das Tiring-house hat sein Satteldach nicht tangential, sondern radial gerichtet und scheint nach außen vorzuspringen. Eine große und zwei kleine Fensteröffnungen werden in der Giebelseite sichtbar. Hoch heraus ragt die Fahnenstange.

Danach sind die Abweichungen vom Schwan-Theaterbau beträchtlich. Es ist möglich, anzunehmen, daß der Neubau des Hope-Theaters trotz der Anpassung an das Schwan-Theater einen älteren Grundriß beibehält und abweichende Zierformen bekommt. Das nach innen und vielleicht auch nach außen vorspringende Tiring-house könnte außen Treppen erhalten und in seiner Fortsetzung innen, unten, ein leicht vorspringendes Dach haben, das es dreiseitig umgreift (vgl. Abb.). Dieses Dach braucht keine Stützen und muß also auch nicht entfernt werden, wenn das Podium für Tierkampfspiele abgetragen wird. Ein solches Dach läßt sich als organisches Bauglied

[1]) Siehe Anmerkung 1 auf S. 39.
[2]) S. 56.
[3]) Vgl. Tafel 1 (G).

an dem Vorsprunge des Tiring-house unter dem Giebelfeld besser anbringen als das breite Vordach des Schwan-Theaters, das am Schwan-Theater auch nicht unter einem Giebelfeld, sondern unter einem breitgelagerten Pultdach liegt. Im Hope-Theater wird im Jahre 1614 Ben Jonsons «Bartholomew Fair»[1]) gespielt. In der «Induction» wird der Dichter «behind the arras» erwähnt. Es heißt im Text[2]): «I am looking, lest the poet hear me, or his man, master Broom, behind the arras». Demnach muß auch hier, wie im Rosen-Theater, ein Vorhang auf der Bühne sein, und zwar vor dem Eingang des Tiring-house. Wie die Wand des Tiring-house beschaffen ist, wie sie sich von der des Schwan-Theaters unterscheidet, ob sich die Galerie über den Türen und unter dem Vordach (wie im Schwan-Theater) oder vielleicht über dem Vordach befindet, ist nicht zu bestimmen. Wenn die vorhangverschlossene Öffnung identisch ist mit der für das Rosen-Theater beschriebenen Türe des Tiring-house, darüber sich ein «penthouse shed» befindet, so müßte sie direkt unter dem Vordach liegen und die Galerie darüber. Diese Anordnung würde dann der der später zu besprechenden «Messalina-Bühne» ähnlich sein (S. 63). Ein auf das Schwan-Theater sich beziehender Bericht[3]) aus dem Jahre 1602 erwähnt «hangings» und «curtains» im Schwan-Theater. Das steht im Widerspruch mit der Zeichnung De Witts vom Jahre 1596. Die Schwan-Theaterbühne vom Jahre 1596 hat keine Vorhänge[4]).

---

[1]) Chambers III, 372.

[2]) Lawrence[3] 37. [Es könnte freilich zweifelhaft sein, ob «arras» hier gleich «curtain» gemeint ist. Vgl. Sh.-Jb. 63, 205. W. K.].

[3]) Graves, T. S. A Note on the Swan Theatre, Modern Philology, April 1912, 431. Vgl. Adams 177.

[4]) Verschiedene Rekonstruktionen und Neubauten altenglischer Bühnen — s. Baker, Tafel zw. 240/1, 250/1, 260/1 — übernehmen die Säulen- und Deckenanlage des Schwan-Theaters nach der De Witt-Zeichnung und bringen Vorhänge zwischen den beiden Stützsäulen und an den Fensteröffnungen der Oberbühne an. Durch einen großen Vorhang zwischen den Säulen entsteht aber ein verdunkelter Raum vor dem Tiring-house, mit dem im offenen Theater garnichts anzufangen ist. Man könnte sich nur denken, daß die Rückwand der Bühne unter der Galerie für diesen oder jenen Zweck mit Vorhängen bekleidet worden sei — Northward Ho! (1605): «The stage hung all with black velvet . . .», vgl. Neuendorff —, wie das Abbildungen von Innenräumen aus dem 16. Jahrhundert darstellen, Shakespeare's England II, Tafel 186/7.

Über das Schwan-Theater, das wir nach zwei Abbildungen besser kennen als die sämtlichen anderen Schauspielhäuser, haben wir auffallend wenig Nachrichten. Wir wissen vor allen Dingen kaum, was darin gespielt worden ist. De Witt verschweigt, was er gesehen hat. Für die Pembroke's Company[1]) wird eine reiche Ausstattung beschafft[2]), aber die Aufführung der «Isle of Dogs»[3]) im Jahre 1597 macht dem Unternehmen rasch ein Ende. 1598 wird ein Stegreifspiel im Schwan erwähnt, das Haus scheint zeitweilig leer zu stehen[4]). Im Jahre 1600 wird es auf Befehl der Königin einem Artisten namens Bromwill eingeräumt[5]), während zu der Zeit Theateraufführungen auf zwei Orte (Fortuna und Globus-Theater) allein beschränkt worden waren[6]). Die berüchtigte Aufführung von «England's Joy»[7]) läßt dann allerdings voraussetzen, daß das Haus groß und die Einrichtung technisch leistungsfähig gewesen sein muß, denn man sollte dabei folgendes zu sehen bekommen: «And so with music, both with voice and instruments, she (Queen Elizabeth) is taken up into heaven; when presently appears a throne of blessed souls and beneath, under the stage, set forth with strange fire-works, diverse black and damned souls, wonderfully described in their several torments.» Ein Jahr später (1603) treten Preiskämpfer darin auf[8]), 1611 übernimmt Henslowe das Haus für Lady Elizabeth's Men[9]), und in der folgenden Zeit ist beispielsweise Middletons «A Chaste Maid in Cheapside» darin aufgeführt worden. Aus dem Text dieses Stückes ist aber nichts weiter zu erschließen, als daß einmal zwei Eingangstüren benötigt werden und daß ein «music-room» vorhanden sein muß[10]).

Die Erben des James Burbage lassen um die Wende des Jahres 1598/99 das Theatre (s. S. 26) niederlegen und bauen aus dem alten Material ein neues Schauspielhaus auf dem süd-

---

[1]) Chambers II, 128.
[2]) Adams 170.
[3]) Adams 170—174.
[4]) Adams 175/6.
[5]) Adams 176.
[6]) Chambers IV, 328/9, CXXII und CXXIII.
[7]) Siehe Anmerkung 3 auf S. 42.
[8]) Adams 178
[9]) Adams 179, Chambers II, 246.
[10]) Ausgabe London 1840, Bd. IV, S. 93.

lichen Flußufer. Dieses Theater, «The Globe», kann auf der Stadtansicht von Hondius im Jahre 1610 in dem glatten Rundbau östlich vom Rosen-Theater oder Beare-Garden erkannt werden[1]). Es hat kreisrunden Grundriß, wie die Prologstelle in Shakespeares Heinrich V. angibt:

> . . . Can this Cock-Pit hold
> The vastie fields of France? Or may we cramme
> Within this Woodden O, the very Caskes
> That did affright the Ayre at Agincourt? [2])

Nach dem ersten Stockwerk springt es stark zurück, über zwei Fensterreihen liegt das breite, nicht sehr steile Pultdach auf. Ein Obergeschoß über dem Tiring-house scheint nicht vorhanden zu sein, die Fahnenstange kommt frei und senkrecht aus der Mitte in die Höhe. Auf der Stadtansicht von Hondius gilt für die Abbildung des Globus-Theaters ebenso wie für die des Rosen-Theaters, daß die über dem Hauptdach sichtbar werdenden Dächer dahinter liegenden Häusern anzugehören scheinen. Ein Giebel mit zwei schmalen Eckaufsätzen, der sich aus der Reihe gleichförmiger anderer heraushebt, ist mit seinen Fenstern ein viel zu kleinteiliges Gebilde, als daß man ihn für das Obergeschoß über dem Tiring-house halten könnte. Der Abbruchsbericht und die genannte Prologstelle führen als Baumaterial nur Holz an[3]). Die Hondius-Zeichnung läßt die beiden Theaterbauten mehr als massive Steinbauten erscheinen. Das Dach des Globus-Theaters war noch immer strohgedeckt [4]), während das Rosen-Theater bereits 1595 ein Ziegeldach bekommen hatte. Es ist

---

[1]) Vgl. Tafel 1 (F).

[2]) Folio-Ausgabe von 1623.

[3]) Als Baumaterial wurde bisher «wood» und «timber» (für Theatre, S. 26), «flintstone» und «Holzsäulen» (für das Schwan-Theater), «brick», «mud», «chalk» und «wood» (für das Rosen-Theater S. 33) genannt; beim Bau des Hope-Theaters (S. 40) wird deutlich unterschieden zwischen dem Ziegelunterbau und dem Holzaufbau (oaken timber). Hentzner (Chambers II, 362) nennt in seiner Beschreibung nur Holz: der zeitgenössische Profanbau bildet ein kräftig gemustertes Fachwerk mit Holzgalerien und Holzdecken aus. Die Londoner Stadtansichten deuten das Fachwerk nirgends an. Wir können es für die Außenwände der abgebildeten Theater annehmen, die Galeriebauten im Innern sind dann reine Holzkonstruktionen. Abb. Latham, In English Homes, Anm. S. 37.

[4]) Platter, S. 36.

möglich anzunehmen, daß das Theatre in Shoreditch, daraus der Globus entstand, dieselbe kreisrunde zylindrische Grundform gehabt hat. Die Vorform war die Arena, und der Neubau des Globus-Theaters kann an der dreißig Jahre alten oder eigentlich noch älteren Form festhalten, wenn auch Rosen- und Schwan-Theater den Grundriß eines Polygons haben. Vielleicht hat der Einbau eines besonderen Tiring-house mit Obergeschoß erst nachträglich die gebrochene Grundrißlinie verursacht. Der Prinz von Hessen-Kassel zählt im Jahre 1611 sieben Schauspielhäuser in London, «unter welchen das vornehmste der Glbs (= Globus), so über dem Wasser liegt»[1]). Thomas Platter[2]) hat im Jahre 1599 «in dem streüwinen Dachhaus die Tragedy vom ersten Keyser Julio Caesare mitt ohngefähr 15 personen sehen gar artlich agieren». Er ist auch im Curtain-Theater gewesen und beschreibt danach die Londoner Theater ganz allgemein[3]): «Die örter sindt dergestalt erbauwen, daß sie auf einer erhöchten brüge spilen, vnndt yederman alles woll sehen kan. Yedoch sindt vnderscheidene gäng vnndt ständt, da man lustiger vnndt bass sitzet, bezahlet auch desswegen mehr. Dann welcher unden gleich stehn beleibt, bezahlt nur I Englischen pfenning, so er aber sitzen will, lasset man ihn noch zu einer thür hinein, da gibt er noch I Pf., begeret er aber am lustigesten ort auf Kissen zesitzen, da er nicht allein alles woll sihet, sondern auch gesehen kan werden, so gibt er bey einer anderen thüren noch I englischen pfenning.» Wir wissen über die Ausgestaltung der Bühne im Globus nicht viel mehr als das, was die nachweislich im Globus-Theater aufgeführten Stücke[4]) erfordern: das sind wieder Podium mit Versenkung, ein oder drei Zugänge zur Bühne, vorhangverschlossener Ort (im Hintergrunde),

---

[1]) Chambers II, 369.

[2]) Siehe Anmerkung 1 auf S. 33.

[3]) Platter S. 37.

[4]) (Heinrich V.) 1599
Julius Caesar 1599, s. Anm. 3
(Die lustigen Weiber von Windsor) 1600
(Was Ihr wollt) 1601
(Hamlet) 1602
(Troilus und Cressida) 1602
(Maß für Maß) 1604
Othello 1604? (Q 1 1622: «As is hath beene diuerse times acted at the Globe, and at the Black Friers by his Maiesties Seruants . . .»)
(Macbeth) 1605/6

erhöhter Platz über der Bühne. Die Bühne hat außerdem ein Geländer[1]).

Eine Strophe in William Parrats «Sonnett upon the pittiful burneing of the Globe playhouse in London» beschreibt das Haus im ganzen folgendermaßen (1613):

> This fearfull fire beganne above,
> A Wonder strange and true,
> And to the stage-house did remove,
> As round as taylors clewe;
> And burnt downe both beame and snagg,
> And did not spare the silken flagg.[2])

Das Strohdach fängt an einer Stelle Feuer, das Feuer läuft im Rund weiter bis zum Bühnenhaus. Die Ausdrucksweise des Berichterstatters spricht dafür, daß das Bühnenhaus dem Ringbau eingefügt ist, unter einem glatt ringsum laufenden Dach, wie es die späte Abbildung eines Globus-Theaters auf Hollars «Long View of London» aus dem Jahre 1647 darstellt[3]). Auf dieser Abbildung ist der Bau kreisrund, und an einer Stelle des Ringbaues verbreitert und hebt sich das Dach leicht für einen Einbau, ohne einen Absatz oder ein herausspringendes Obergeschoß zu bilden. Außerdem ist in dem Ringbau ein erkerhaft vorspringender, schmaler hoher Einbau vorhanden, etwa um ein Viertel Kreisabschnitt vom Scheitel der Tiring-house-Erhöhung entfernt. Man kann ihn als Treppenhaus deuten.

König Lear 1605/6 (1607: «as yt was played before the Kinges maiestie at Whitehall vppon Sainct Stephens night at Christmas Last by his maiesties servantes playinge vsually at the Globe on the Bancksyde»)

(Antonius und Cleopatra) 1606

(Coriolan) 1606?

(Timon von Athen) 1607

Perikles, Q 1 1608: «. . . as it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banck-side»)

(Cymbelin) 1609

(Wintermärchen) 1610

(Sturm) 1611

Heinrich VIII. (s. Berichte über den Brand des Globus-Theaters, Chambers II, 419).

[1]) Siehe Anmerkung 7 auf S. 33.

[2]) Chambers II, 419. Adams 255.

[3]) Tafel 1 (L).

Was wir über die innere Einrichtung des Globus-Theaters nicht erfahren, ergänzt der erhaltene Bauvertrag des Fortuna-Theaters. Das Rosen-Theater war baufällig geworden[1]). Infolgedessen unternahm Alleyn einen Neubau, und zwar im Norden der Stadt zwischen Golding Lane und Redcross Street. Zur selben Zeit ergeht die Bestimmung, daß nur noch an zwei Orten Theater gespielt werden dürfe[2]). Trotzdem wird der Neubau genehmigt, denn es soll dafür eines der alten Theater niedergelegt oder wenigstens außer Gebrauch gestellt werden, und zwar der Curtain[3]). Den Lord Chamberlain's Men wird gestattet, eines der Theater in Bankside auszuwählen[4]), und sie beziehen (oder behalten vielmehr) das Globus-Theater.

Der Curtain wird dann auch nicht niedergerissen, und im Jahre 1604 spielen wieder Globus, Fortuna und Curtain gleichberechtigt nebeneinander[5]). Über den Bau des Fortuna-Theaters im Jahre 1599/1600[6]) gibt der Kontrakt Auskunft, den Henslowe und Alleyn[7]) mit dem Zimmermann Peter Streete abschließen. Allerdings ist die dem Vertrag ursprünglich beigegebene und im Text erwähnte Planzeichnung verloren gegangen. Der Vertrag lautet (Auszug): «This Indenture . . . witnesseth That whereas the saide Phillipp Henslowe & Edward Allen the daie of the date here of Haue bargayned compounded & agreed wth the saide Peter Streete ffor the erectinge buildinge & settinge upp of a newe howse and Stadge for a Plaiehouse in and vppon a certeine plott or p(ar)cell of grounde appoynted oute for that purpose Scytuate and beinge nere Goldinge lane in the p(ar)ish of Ste Giles wth oute Cripplegate of London To be . . . Made erected builded and sett upp In manner & forme followinge (that is to saie) The frame of the saide howse to be sett square and to conteine ffowerscore foote of lawfull assize everye waie square wthoutt and fiftie fiue foote of like assize square everye waie wthin wth a good suer and stronge foundacõn of pyles brick lyme and sand bothe wthout & wthin to be wroughte one foote of lawfull assize att leiste

---

[1]) Adams 155, Anm. 2.
[2]) Siehe Anmerkung 6 auf S. 43.
[3]) Chambers IV, 328/9, 330 unten.
[4]) Chambers IV, 331.
[5]) Chambers IV, 336
[6]) Henslowe Papers (vgl. Anm. 7, S. 34) 4, Nr. 22. Chambers II, 436—39.
[7]) Chambers II, 296.

aboue the grounde And the saide fframe to conteine Three Stories in heighth The first or lower Storie to Conteine Twelue foot of lawfull assize in heighth The second Storie Eleaven foote of lawfull assize in heighth And the Third or vpper Storie to conteine Nyne foote of lawfull assize in heighth / All which Stories shall conteine Twelue foot and a halfe of lawfull assize in breadth throughcoute besides a Juttey forwarde in either of the saide Twoe vpper Stories of Tenne ynches of lawfull assize with ffower convenient divisions for gentlemens roomes and other sufficient and convenient divisions for Twoepennie roomes wth necessarie Seates to be placed and sett As well in those roomes as throueoute all the rest of the galleries of the saide howse and wth suchelike steares Conveyances & divisions wthoute & wthin as are made & Contryved in and to the late erected Plaiehowse On the Banck in the said p(ar)ishe of S^{te} Savio^{rs} Called the Globe Wth a Stadge and Tyreinge howse to be made erected & settupp wthin the saide fframe wth a shadowe or cover over the saide Stadge wh^{ch} Stadge shalbe placed & sett As alsoe the stearcases of the saide fframe in suche sorte as is p^{r}figured in a Plott thereof drawen And wh^{ch} Stadge shall conteine in length ffortie and Three foote of lawfull assize and in breadth to extende to the middle of the yarde of the saide howse The same Stadge to be paled in belowe wth good stronge and sufficynt newe oken bourdes And likewise the lower Storie of the saide fframe wthinside, and the same lower storie to be alsoe laide over and fenced wth stronge yron pykes And the said Stadge to be in all other proporc(i)ons Contryved and fashioned like vnto the Stadge of the saide Plaie howse Called the Globe Wth convenient windowes and light glazed to the saide Tyreinge howse And the saide fframe Stadge and Stearcases to be covered wth Tyle and to haue a sufficient gutter of lead to Carrie & convey the water from the Coueringe of the saide Stadge, to fall backwardes And also all the saide fframe and the Staircases there to be sufficyently enclosed wthoute wth lathe lyme & haire and the gentlemens roomes and Twoepennie roomes to be seeled wth lathe lyme & haire and all the fflowers of the saide Galleries Stories and Stadge to be bourded wth good & sufficyent newe deale bourdes of the whole thickness where neede shalbe And the saide howse and other thinges beforemenc(i)o(n)ed to be made & doen To be in all other Contrivitions Conveyances fashions thinge and thinges effected finished and doen accordinge to the manner and

fashion of the saide howse Called the Globe Saveinge only thatt all the principall and maine postes of the saide fframe and Stadge forwarde shalbe square and wrought palasterwise wth carved proporc(i)ons Called Satiers to be placed & sett on the Topp of every of the same postes And saveinge alsoe that the said Peeter Streete shall not be charged wth anie manner of payntinge in or aboute the saide fframe howse or Stadge or any p(ar)te thereof nor Rendringe the walls wthin Nor seeling anie more or other roomes then the gentlemens roomes Twoe pennie roomes and Stadge before remembered . . . and shall alsoe . . . Provide and finde All manner of Woorkmen Tymber Joystes Rafters boordes dores boltes hinges brick Tyle lathe lyme haire sande nailes lade Iron Glasse woorkmanshipp and other thinges whatsoever, wh^{ch} shalbe needefull Convenyent & necessarie for the saide fframe & woorks & eu^{r}ie $p$te thereof And shall alsoe make all the saide fframe in every poynte for Scantlings lardger and bigger in assize Then the Scantlinges of Tymber of the saide newe erected howse Called the Globe . . .»

Der Bau soll nach dem des Globus-Theaters gerichtet werden, wie später der des Hope-Theaters nach dem Muster des Schwan-Theaters. Er unterscheidet sich von vornherein wesentlich von seinem Vorbilde und allen anderen bisher bekannt gewordenen Londoner Theaterbauten der Zeit: denn sein Grundriß ist quadratisch. Das kreisrunde, bzw. polygonale Theatergebäude war von der bestehenden Tierkampf-Arena herzuleiten. Man brachte diese Bauform bewußt in Zusammenhang mit dem antiken Theater: dafür spricht schon die Benennung des ersten Schauspielhauses in Shoreditch[1]). De Witt wird im Schwan-Theater an römische Bauweise erinnert[2]) und ein Reisender im Jahre 1600[3]) beschreibt ein Theater am Flußufer — vielleicht das Globus-Haus — als «Theatrum ad morem antiquorum Romanorum constructum ex lignis». Man kannte das antike Theater nach Vitruv und seinen Kommentatoren[4]). Heywood[5]) betont den Unterschied zwischen

---

[1]) S. 26.

[2]) S. 36.

[3]) Adams 247. Aus London Times, April 11, 1914.

[4]) Campbell 73ff. [Wohl auch von Bildern, etwa des Veroneser Theaters. W. K.] Vgl. Anm. 1 auf S. 50.

[5]) Adams 247 ^{5}.

Theater und Amphitheater einerseits und Arena bzw. Zirkus andererseits und sagt vom Zirkus, es sei «the frame globe-like and merely round»[1]).

Auf dem quadratischen[2]) Grundriß erhebt sich über einem mindestens einen Fuß hoch freiliegenden Unterbau aus Pfahl- und Ziegelwerk der dreigeschossige Galeriebau aus Fachwerk. Das Grundriß-Quadrat mißt außen 80 × 80 Fuß, innen 55 × 55 (= ca. 24 m äußere, 16,50 m innere Seitenlänge), der Galeriebau hat eine Tiefe von 12,5 Fuß (= ca. 3,75 m). Die zweite und die dritte Galerie springen um je 10 Zoll nach innen vor. Die inneren

[1]) Vgl. Bulengerius, De Theatro Ludisque Scenicis libri duo, 1603, S. 31 (De forma Theatri, Cap. IX): «Theatrum autem est, quo scena includitur, semicirculi figuram habens ait Isidorus I. 18, c. 42. Cuius forma primum rotunda erat, sicut amphitheatri, postea ex medio amphitheatro theatrum factum est, ait ille.» Abb. des antiken Theaters aus Bulengerius, vor Blatt 201, wurde übernommen auf das Titelblatt der Jonson-Ausgabe, London 1616.

[2]) Im Fortuna-Kontrakt wird die quadratische Grundform gleich im Anfang besonders betont. Sie erinnert an Wirtshaushöfe mit Komödiantenbühnen — vgl. Anm. 1 S. 32 —, aber es ist nicht gut möglich, anzunehmen, daß der neue Theaterbau entstand als einfache Nachbildung einer solchen Hofanlage. Der Hof ist ein Raum innerhalb eines Baukomplexes, ohne selbständige Außenbauform. Auch wird gesagt, man solle sich im wesentlichen nach dem Bau des Globus-Theaters richten: das Haus auf kreisrundem und das Haus auf quadratischem Grundriß werden im Grunde genommen als gleicher Art betrachtet. Durch Straßenzüge gegebener Grundriß, Benutzung vorhandener Fundamente oder konstruktive Vereinfachung als Experiment mögen Abänderung der seit Jahrzehnten gebräuchlichen Form verursacht haben. Der Wortlaut des Vertrages scheint auszuschließen, daß dadurch etwas Ungewöhnliches und ganz Neues zustandekommt. Wenn das Globus-Theater ein Ringbau ist, dessen Tiring-house im Grundriß ein Kreissegment abschneidet, erscheint das nach diesem Globus-Theater projektierte Fortuna-Theater auf quadratischem Grundriß beinahe wie eine architektonische Berichtigung einer nicht ganz einwandfreien Zufallsform. Daß man mit architektonischem Stilgefühl ernsthaft zu Werke ging, besagt allein schon der Hinweis auf Verwendung kantiger Pfosten — S. 49 — in dem quadratisch angelegten Bauwerk im Unterschied zu «turned collumes» in einem kreisrunden oder polygonal angelegten Haus, Anm. 2 S. 39. Der Theaterbau auf quadratischem Grundriß nach dem Vorbilde des Fortuna-Theaters ist später wiederzuerkennen in dem Nürnberger Fechthaus von 1627, das wir kennen aus einem Stich von P. Troschel nach J. A. Graff, Nürnberg 1651 (Ex. Theatermuseum München; vgl. dazu Hampe, Th., Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, Nürnberg 1900, S. 115), und in einem «Bear Garden» genannten Schauplatz für Tierkampfspiele auf einem Flugblatt zur Bettleroper aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Abb. 141 auf S. 239 in Haas, R., Die Musik des Barocks, Handbuch der Musikwissenschaft, hg. v. E. Bücken, Potsdam o. J. 1929).

lichten Höhen betragen von unten nach oben 12, 11, 9 Fuß (= ca. 3,60 m, 3,30 m, 2,70 m). Im Hope-Theater ist die unterste Galerie ebenfalls ca. 3,60 m hoch. Ein Tiring-house, das «within the said frame» sich befindet, springt vermutlich nicht nach außen vor. Nach den Aufzeichnungen über das Rosen-Theater ist «tiring-house» nur der Raum hinter der Bühne[1]), eigentlich nicht der ganze Bühnenhausbau mit Obergeschoß. Aber die Treppen des Fortuna-Theaters müssen wenigstens teilweise frei vorspringen, denn sie werden bei der Aufzählung der Bedachungen besonders genannt. Die Bühne reicht bis zur Mitte des inneren freien Platzes und ist 43 Fuß (= ca. 12,90 m) lang. Also bleiben seitlich zwischen Bühnenpodium und Galerie-Bau zwei schmale Gänge frei, die 6 Fuß (= ca. 1,80 m) breit sind. Das Bühnenpodium soll unten mit Brettern geschlossen sein, ebenso die unterste Galerie. Die Bühne des Schwan-Theaters ist wenigstens anfänglich ein auf Böcken oder festen Stützen freiliegender Balkenboden. Die des Hope-Theaters ist praktikabel auf Böcken. Es ist anzunehmen, daß die Bühne des Fortuna-Theaters von vornherein eine fest-eingebaute Anlage ist. Ein Dach soll über der Bühne sein. Von Stützen ist nicht die Rede. «In all other proporcions» soll die Bühne der des Globus-Theaters entsprechen, von der wir kein unmittelbares Zeugnis haben.

Ziegelbedachung wird für den ganzen Rangbau, für die Treppen und für die Bühne bzw. das Bühnendach gefordert. Die Dachrinnen-Anlage soll so gemacht werden, daß das Wasser vom Dach der Bühne nach rückwärts abfließen kann. Die untere Galerie soll eiserne Dornen bekommen, vermutlich als Abwehr gegen Einsteigversuche der «groundlings». «Fower convenient divisions for gentlemens roomes» werden erwähnt, die wahrscheinlich über der Bühne gelegen sind, und «divisions for Twoe pennie roomes». Ein Turmgeschoß über dem Tiring-house wird nicht genannt, nach Aussage der Hondius-Karte von 1610 hat das Globus-Theater auch keinen Turmaufsatz gehabt.

Die einzelnen Angaben des Bauvertrages sind so genau und eindeutig, daß sie als sichere Grundlagen einer Rekonstruktion des beschriebenen Baues gelten können. Sie geben allerdings keine Auskunft über die Gestaltung der Bühnenrückwand. Um das Bild dieses Bauteiles zu gewinnen, ist zusammenzutragen,

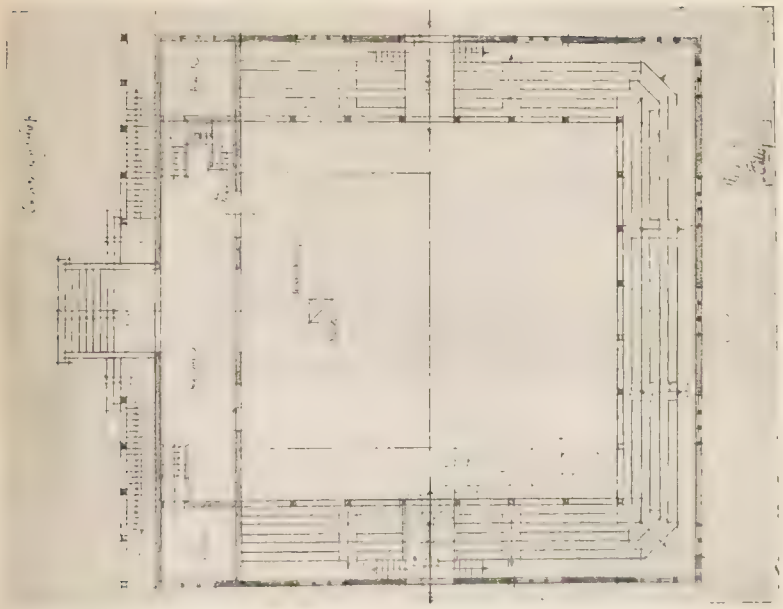
[1]) Siehe Anmerkung 8 auf S. 33.

was die bisher besprochenen Bauten dafür ergeben, was die Dramentexte erschließen lassen und wie die so bekannt gewordenen Bildungen bautechnisch zweckmäßig und künstlerisch möglich im Bau des Fortuna-Theaters, soweit er im Bauvertrag geschildert wird, untergebracht werden können.

Die neue Rekonstruktion des Fortuna-Theaters, die zuerst auf der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 im Modell gezeigt wurde[1]), hält sich in dieser Weise streng an die vorhandenen und bis jetzt bei uns bekannt gewordenen Quellen. Die Angaben des Vertrages sind nach Vorbildern der zeitgenössischen englischen Profanarchitektur interpretiert und im Modellbau genau befolgt worden. Für die Ausbildung der Bühnenseite des Tiring-house sind folgende Überlegungen maßgebend gewesen:

Das Rosen-Theater hat ein Tiring-house und einen gedielten Raum darüber. Drei Zugänge führen auf die Bühne. Über der Türe des Tiring-house ist ein «penthouse shed». Außerdem sind Vorhänge vorhanden. Die Wandgliederung am Tiring-house muß wohl so sein, daß über den in Podiumshöhe liegenden Türen ein Vordach angebracht ist, darüber die Oberbühne sich befindet. Das widerspricht der ursprünglichen Schwan-Theater-Anlage. Im Schwan-Theater liegt die Oberbühne über den beiden Eingangstoren des Tiring-house; das auf Säulen liegende Dach beschattet die Oberbühne mit. Das Hope-Theater hat ein Dach ohne Stützen. Die Hinweise auf das Vorbild des Schwan-Theaters könnten vermuten lassen, daß es wie dort über der Oberbühne angebracht ist. Wenn das Dach aber wirklich den Zweck, vor Regen Schutz zu bieten, erfüllen soll, muß es entweder in größerer Höhe eine weite Fläche bedecken und dann notwendigerweise auf Stützen ruhen, oder aber in verhältnismäßig geringer Höhe über dem Boden ein schmales «Vordach» (= «penthouse shed») darstellen, das ohne senkrechte Stützen auf wagerechten Tragbalken allein aufliegen kann. Auf diese zweite Form scheinen sich zwei Textstellen bei Shakespeare zu beziehen. Im «Merchant of Venice» sagt (II, 6) Gratiano: «This is the penthouse, under which Lorenzo desired us to make stand», und in «Much Ado about Nothing» sagt Boracchio (III, 3): «Stand thee close then under this penthouse, for it drizzles rain,

[1]) Amtlicher Katalog der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927, Nr. 1007 (S. 105) mit erläuterndem Text d. Verf. Vgl. Tafel 2. Das Modell befindet sich im Theatermuseum in Münchan.



FORTUNA-THEATER

and I will, like a true drunkard utter all to thee». Diese Ausdrucksweise schließt die Vorstellung einer dem Schwan-Theater gleichenden Bühne aus. Das Dach kann nur ein kleines Bühnenfeld bedecken, einen schmalen Streifen. In der vorliegenden Rekonstruktion des Fortuna-Theaters springt ein zweckentsprechendes stützenloses Dach, das in Breite und Neigungswinkel verwandten Formen der zeitgenössischen Architektur gleicht[1]), über den Türen des Tiring-house um ca. 1,70 m vor. Es ruht auf sechs Balken mit Konsolen. Das Podium wird über durchschnittlicher Kopfhöhe angenommen[2]), also 1,75 m über dem Erdboden. Die Podiumshöhe bestimmt den inneren Fußboden des Tiring-house. Damit wird an der Bühnenseite die im Kontrakt angegebene Höhen-Einteilung des Galerie-Baues durchbrochen. Infolgedessen kann im Inneren des Tiring-house auch das zweite Geschoß nicht dieselbe Höhenlage haben wie das zweite Geschoß des Rangbaues. Die Galerie über der Bühne, die Oberbühne, kann aus formalen Gründen nicht gut aus der Höhenlage des dritten Ranges verschoben werden. Die Galerie des Schwan-Theaters scheint nicht in der Ebene des zweiten Ranges zu liegen. Im Schwan-Theater wird aber auch die ganze Wand des Tiring-house durch das Dach und durch die Unterbrechung des Ringes als ein selbständiges Bauglied aus dem Rund herausgehoben. Im Fortuna-Theater ist die Wand des Tiring-house trotz der einschneidenden Veränderung durch Podium und Vordach eines von vier im Grunde gleichen Baugliedern. Die Unterkante des Vordachs liegt 4,50 m über der Ebene des Bühnenpodiums. Bei dieser Anordnung ist von allen Plätzen des Rangbaues freie Sicht auf Bühne und Bühnenrückwand. Die in der Galerie befindlichen Zuschauer können den größten Teil des Podiums überschauen, ein nur ca. 2,75 m breiter Streifen Bodenfläche bleibt ihnen unter dem Dache verborgen. Und die Höhe des Daches ermöglicht auch noch ein Auf- und Absteigen oder -klettern, wie es bei Spielbenutzung der Oberbühne in vielen Fällen[3]) notwendig wird.

---

[1]) Abbildungen s. Latham, In English Homes, 2 Bde., London 1904.

[2]) Diese Höhe ist erforderlich, wenn Publikum im Parterre um die Bühne herum steht und die in der untersten Galerie Sitzenden noch darüber hinwegsehen müssen. Auch muß man unter der Bühne zur Versenkung gelangen können.

[3]) Neuendorff 104/5.

Die Galerie über der Bühne ist in der Erbauungszeit des Fortuna-Theaters der Logenplatz der Vornehmsten, bzw. des Lords, dem die Truppe untersteht. In Jonsons «Every Man out of his Humour» (das im Jahre 1599 im Globus gespielt wird) heißt es: «. . . . . as if hee had seene 'hem stand by the fire i' the Presence, or ta'ne Tabacco with them over the stage, i' the lords roome»[1]). Diese Loge muß vom ringsum laufenden Rang abgeschlossen und durch eine besondere Treppe innerhalb des Tiring-house zugänglich sein. Nach Platters Beschreibung kann man sie allerdings auch von der Zuschauergalerie aus betreten. Außerdem muß die Galerie über der Bühne, wenigstens zum Teil, als Oberbühne verwendet werden können. Ob für diesen Zweck eine besondere Innenteilung vorhanden ist oder nicht, ist unwesentlich. Im Modell wurde hinter fünf Öffnungen ein einziger, von der übrigen Galerie abgetrennter Raum gebildet[2]).

Die Wand des Tiring-house unter der Galerie ist eine geschlossene Fachwerkwand. Das Dach über der Bühne sitzt unter den unteren Balkenköpfen der Galerie in der Breite ihrer fünf Hauptöffnungen, seitlich ist es abgewalmt. Darunter befinden sich drei Türen. Die beiden seitlichen haben eine Öffnungshöhe von 2,50 m, die mittlere ist als großes Tor ausgebildet mit einer Öffnungshöhe von nahezu 4 m. Am Modell sind alle drei Türen gleichmäßig als hölzerne Flügeltüren ausgeführt, die nach innen aufschlagen. Es ist denkbar, daß im Bedarfsfalle Portieren in die Türrahmen gehängt oder die ganze Wand mit den drei Öffnungen hinter Behängen verborgen werden kann. Die Türen führen in den Hauptraum des Tiring-house, der mit einer Grundfläche von 3,25 m × 16,50 m und einer lichten Höhe von 6 m hinter der geöffneten Mitteltüre Innenbühne, seitlich aber auch Magazinraum sein kann. Rechts und links führen kleine Treppen in zwei Garderoberäume hinunter, die in den äußeren Winkeln auf dem Niveau der untersten Zuschauergalerie liegen. Auf der einen Seite führt die einmal durch ein Podium unterbrochene Innentreppe zur Oberbühne, bzw. Lordsloge empor. Das Bühnenhaus ist also innen nur zweigeschossig.

Der mittleren Bühnentüre gegenüber liegt in der Außenwand

---

[1]) The Malone Society Reprints 1920, Zeile 1285.

[2]) Der Fortuna-Theater-Kontrakt nennt ausdrücklich «ffower convenient divisions for gentlemens roomes», vgl. S. 48.

das ebenso große Haupteingangstor für Bühne und Lordsloge. Es muß so groß sein, daß Requisiten hindurchtransportiert werden können. Eine kleine Personentür ist hineingeschnitten[1]). Für ein das Dach überragendes Obergeschoß über der Oberbühne ist in den Quellen kein einziger Anhaltspunkt gegeben. Wohl haben nach Aussage der Abbildungen Schwan-, Hope- und zweites Globus-Theater Obergeschosse, die höher sind als das Ringdach. Auf der Hondius-Karte scheinen Rosen- und Globus-Theater keine solchen Aufbauten zu haben. Es liegt keine Notwendigkeit vor, für das Fortuna-Theater ein Turmgeschoß anzunehmen. Magazinraum ist im Tiringhouse selbst vorhanden, die Fahne kann auf dem Dachfirst der Bühnenseite angebracht werden. Auch erlaubt die Bauform des Ganzen mit den stark sprechenden Wagerechten im Geviert kaum eine solche Überbetonung der einen Seite; denn ein Turmaufsatz müßte ja von unten herauf durch senkrechte Bauglieder vorbereitet werden. Im Rund- oder Polygonbau geschieht das von vornherein durch den ganzen Bühnenhaus-Einbau. Auf dem Bühnenpodium wird, in der Mittellinie, näher dem Mitteltor als der vorderen Rampe, eine quadratische Versenkungsplatte angenommen, wie sie auf der Messalina-Bühne zu erkennen ist[2]).

Die Zugänge zum Zuschauerraum sind ebensowenig unmittelbar bezeugt wie die Bühnenrückwand; sie sind im Modell so angelegt worden, daß sie mit den verschiedensten Quellenangaben in Einklang stehen. Wir wissen aus einem Bericht über den Brand des ersten Globus-Theaters[3]), daß für das ganze Theater zwei schmale Türen vorhanden sind: «. . . . . and it was a great marvaile and fair grace of God that the people had so little harm, having but two narrow doors to get out». Das Schwan-Theater hat innen in der untersten Galerie-Brüstung zwei als «ingressus» bezeichnete Gatter; Lambarde (Perambulatorium of Kent, 1596) nennt als Zugang zum Theater ein «gate» und danach «the entrie of the Scaffolde»[4]). Ebenso unterscheidet Platter einen ersten allgemeinen Zugang von den inneren Türen, durch die man an die Sitzplätze gelangt. Die Zugänge zu den Galerien können in den

---

[1]) Abb. Latham, In English Homes, I, 11: Tor von Agecroft Hall in Lancashire.

[2]) S. 64.

[3]) Chambers II, 420.

[4]) Chambers II, 359.

Gattertüren der untersten Schwan-Theater-Galerie erkannt werden. Und von der Galerie aus geht man wieder durch eine Tür zu dem «lustigesten ort», zu dem Logenplatz über der Bühne. Die Außenansichten der Theater sagen wenig aus über die Hauptzugänge. Die beiden Rundbauten der Karte von Norden (s. S. 28) haben je eine Tür im Süden. Auf der Abbildung des Globus-Theaters in der Londoner Stadtansicht von Visscher vom Jahre 1616 stehen Leute vor dem Theater, schauen hinein durch Fenster des untersten Geschosses und wenden sich nach links, nach der Seite des Tiring-house hin. Das könnte auf den Eingang hindeuten. Auf derselben Ansicht aber sind bei dem Hope-Theater die Leute an der dem Tiring-house gegenüber befindlichen Polygonseite eingezeichnet. Köster[1]) nahm den Haupteingang für Zuschauerraum und Bühne auf der Rückseite des Tiring-house an, d. h. die Eingänge zum Hof des Rangbaues befanden sich rechts und links in den Winkeln neben der Bühne. Er erklärte diese Anordnung durch die Einrichtung der «Halls» im englischen Privathaus, die den Haupteingang im «Screen» haben[2]). Diese Bauform wird bestätigt durch einen auf dem englischen Theater der elisabethanischen Zeit fußenden Theaterbauplan Christopher Wrens[3]). Wenn man aber ein Schwan- oder Fortuna-Theater nach den bekannten Abbildungen und den Angaben des Bauvertrages für das Fortuna-Theater aufzubauen versucht, gewinnt man auf der Bühnenseite nicht so viel Raum, daß Innenbühne und Eingangswege nebeneinander Platz finden. Das Fortuna-Theater hat Außentreppen; diese gedeckten Außentreppen sind auf der Außenseite hinter dem Bühnenhaus angenommen worden, und zwar so, daß rechts und links vom Bühnentor zwei einläufige Treppen in die Höhe der zweiten Galerie führen, in den Winkeln neben dem Tiring-house dann je eine innere Treppe von der zweiten in die dritte Galerie. Der Hof und die unterste Galerie aber sind zugänglich durch je ein Tor in der Mitte der beiden Flügel, die rechtwinklig zur Bühnenrückwand stehen[4]). Diese Tore münden so in den Hof ein, daß sie auch wieder den beiden Gattertüren auf der Schwan-Theater-Ansicht entsprechen. Die Sitze der der Bühne gegenüberliegenden

---

[1]) Vortragsreferat Shakespeare-Jahrbuch 50, 1914, XXVII.

[2]) Beschreibung der «Hall» in Shakespeare's England II, 70.

[3]) Campbell, Taf. VI.

[4]) Es ist gleichgültig, ob ein oder zwei solche Tore angenommen werden.

Seite des Rangbaues erleiden dann keine Unterbrechung durch Treppen oder Türen. Die Twopenny-Logen sind entweder hier oder rechts und links seitlich der Bühne anzunehmen, abgegrenzt durch die seitlichen Eingänge zum Hof. In den Rängen des Modells ist überhaupt keine Logeneinteilung angebracht worden, weil das für die ganze Bauform unwesentlich ist.

Wie Dichter und Regisseur auf einer solchen Bühne, vielleicht auf dieser Bühne des Fortuna-Theaters selbst[1]), den gegebenen architektonischen Aufbau der «Rückwand» auszunutzen pflegten, zeigen besonders deutlich Text und Regieanmerkungen eines Stückes von Yarrington, «Two Lamentable Tragedies»[2]) aus dem Jahre 1601, daraus einige Szenen zergliedert werden sollen. Von den zwei voneinander gänzlich unabhängigen, ineinander geschachtelten «Tragedies», dramatisierten Kriminalfällen, kommt hier nur die der Ermordung des Meisters Beech in Frage; die Szenen der anderen Handlung spielen auf dem Podium ohne Beziehung auf die Bauteile des Theaters. Der Schenkwirt Merry lockt den Krämer Beech in sein Haus und erschlägt ihn im Obergeschoß, um ihn zu berauben. Danach begibt er sich in den Laden des Ermordeten und tötet noch dessen Lehrbuben, der weiß, daß sein Herr in das Haus Merrys gegangen ist. Merry und seine Schwester zerteilen und verbergen die Leiche im «Shop» unter Reisig, später trägt Merry sie in einem Sack stückweise davon. Bootsleute finden die Leichenteile, bringen sie wieder herzu, der Mörder wird entlarvt und mit seiner Schwester gehenkt.

Merry tritt auf, vermutlich durch eine der beiden Seitentüren. Hinter ihm her, oder durch die zweite Seitentüre, betreten Beech und sein Freund die Bühne. Merry setzt sich in sein «Shop» (das Wort soll nicht verdeutscht werden, es bedeutet Raum hinter einer Öffnung in der Wand des Tiring-house), mutmaßlich in der mittleren Bühnenöffnung. Die Nachbarn gehen zu ihm hinein, den Frühschoppen zu machen. Merry ruft seine Schwester Rachel, die vom Innern des Hauses her, also innerhalb des Innenbühnenraumes, auftritt und auch wieder darin abgeht. Nach dem Imbiß verlassen Beech und der Freund das Shop, vermutlich nach vorn heraus, und gehen durch eine Seitentüre ab. Merry

---

[1]) Chambers III, 518.

[2]) Yarrington, Two Lamentable Tragedies . . . London 1601. Neudruck Tudor Facs. Texts 1913.

bleibt allein im Shop. Nach seinem Monolog setzt ganz unvermittelt die erste Szene der zweiten Tragedy ein, mit der Anweisung: «Enter Pandino and Armenia sicke on a bed, Pertillo their sonne, Falleria his brother, Sostrata his wife, Alinso their sonne, and a Scrivener with a Will, etc.» Das Shop mit Merry muß geschlossen worden sein, das Lager mit den Kranken muß aus einer Seitentüre herausgeholt werden. Nachdem ein Testament gemacht worden ist, sterben die beiden Kranken schnell nacheinander, und nach der Anweisung «exeunt omnes» ist die Bühne wieder frei.

Merry tritt auf, vielleicht aus der mittleren Öffnung heraus, der vorher unterbrochene Monolog wird einfach fortgesetzt. Merry plant, Beech zu ermorden. Und zwar will er ihn in sein Haus holen und «upstairs» die Tat ausführen. Verlangt wird: «Then Merry must passe to Beeches shoppe, who must sit in his shop, and Winchester his boy stand by: Beech reading.» Dieses «Shop» muß eine andere Öffnung des Tiring-house sein, wahrscheinlich die eine geöffnete Seitentüre. Nach längerem Zögern folgt das Opfer dem Mörder in dessen Haus, wo angeblich zwei Freunde warten. Der Weg ist ganz kurz, nur zwei Textzeilen werden gesprochen. Merry sagt zu Beech: «Goe up those staires, your friends do stay above.» Seine unmittelbar folgenden Worte: «Here is that friend shall shake you by the head / And make you stagger ere he speake to you» werden nur für die Zuschauer, nicht für den Angeredeten verständlich, gesprochen, während Beech vorausgeht, die innen gelegene Treppe hinauf, und Merry noch etwas zurückbleibt. Die anschließende Anmerkung sagt: «Then being in the upper Rome Merry strikes him in the head fifteene times.» Das muß sichtbar in der oberen Galerie geschehen. Während der Mörder noch die Geldtasche des Toten untersucht, treten unten Merrys Schwester Rachel und Harry Williams auf, vermutlich aus dem Inneren des Hauses, also aus dem Shop heraus. Williams fragt, wer die Treppe hinaufgegangen sei, und warum Rachel ihnen nicht geleuchtet habe. Rachel geht sofort, um nachzusehen, mit einem Lichte hinauf («Exit vp»), sieht, was geschehen ist, und schreit so laut, daß es Williams, der inzwischen unten abgegangen war, hört und wieder auftritt. Sie kommt herunter, begegnet ihm, will ihm aber nicht sagen, was sie gesehen hat, und Williams geht selbst hinauf («Exit vp», «Williams to Merry above»). Rachel folgt ihm. Nach Unter-

redung auf der oberen Bühne gehen alle drei nacheinander ab, oben, ohne unten wieder sichtbar zu werden. Auf dem Podium folgt eine Szene der zweiten Tragedy und eine Chorus-Stelle.

Danach treten wieder Rachel und Merry auf, und zwar auf der oberen Bühne. Merry schickt die Schwester hinunter, zu sehen, ob jemand geklopft habe. Merry beschließt, noch den Knaben des Beech zu töten, weil dieser mitangesehen hat, wie er Beech in sein Haus holte. Auf seine Worte folgt die Anmerkung: «The boy sitting at his maisters dore», d. h. wahrscheinlich, daß sich in diesem Augenblick die eine seitliche Tür öffnet und der Knabe erscheint. Er spricht ein paar Worte, wundert sich über das Ausbleiben der Herrn; dann sagt Merry plötzlich: «I see the boye sits at his maisters doore . . .» Das wird entweder noch oben gesprochen oder bereits unten, nachdem er inzwischen innen die Treppe herunter- und unten aus seinem Shop (der mittleren Öffnung) herausgekommen ist. Er nähert sich der Türe und treibt den Knaben hinein: «Thomas Winchester go quicklie to your shoppe / What sit you still, your maister is at hand.» Die Anweisung beschreibt weiter: «When the boy goeth into the shoppe, Merrie striketh six blowes on his head & with the seaventh leaues the hammer sticking in his head, the boy groaning must be heard by a maide who must crye to her maister. Merrie flieth.» Die Tat geschieht also wieder halb verdeckt, hinter der Öffnung, die Beechs Shop darstellt. Merry verschwindet; unklar bleibt wohin. Das Mädchen tritt auf aus der anderen seitlichen Türe, und Nachbarn kommen gelaufen, hin zum Shop des Beech. «Enter one in his shirt and a maide, and coming to Beeches shop findes the boy murthered.» Sie rufen nach dem Nachbar Loney, dem Hausherrn des Beech, der erst verschlafen aus dem Innern antwortet, dann «out at a window», also auf der oberen Bühne, wohl auf der Seite des betreffenden Shop. Er kommt herunter, und zuletzt gehen alle ab. Danach erscheint Merry wieder «knocking at the doore, and Rachell comes downe». Möglicherweise war er auf dem Podium geblieben. Der Abgang erfolgt nun jedenfalls gemeinsam ins Innere des Hauses, innerhalb der mittleren Bühnenöffnung. Nach einer Unterredungsszene der zweiten Tragedy treten Merry und Rachel wieder oben auf und beraten über die Leiche des Ermordeten. Sie wollen sie hinunterbringen: «To the lower roome, where we will couer it / with Fagots, tell the euening doe approche . . . ». Dann heißt es: «Bring downe

the body, and couer it ouer with Faggots, himselfe». Sie lassen die Leiche innerhalb des Shop liegen, wo sie den Neuauftretenden verborgen bleibt. Nachbarn kommen wieder zum Shop des Beech («let us go to Maister Beeches shop»), man trägt den verwundeten Knaben heraus, der noch den Hammer im Schädel stecken hat («Bringes him forth in a chaire, with a hammer sticking in his head»). Man spricht über ihn, auf der anderen Seite treten inzwischen Merry und Williams auf und sprechen auch über das Geschehene; Merry schickt Williams fort und geht dann zu der Gruppe vor dem Shop, um Argwohn zu vermeiden. Man trägt den Verwundeten wieder ins Haus zurück und alle gehen ab. Merry als letzter.

Nach Szenen der zweiten Tragedy folgt die Zerlegung und teilweise Beseitigung der Leiche unter dem Reisig. Während Merry (in seinem Shop) dabei beschäftigt ist, spricht (auf dem Podium draußen) die allegorische Figur «Trueth» zu den Zuschauern. Danach geht Merry mit dem Sack fort. Es folgen Szenen der zweiten Handlung. Merry und Rachel erscheinen wieder, stecken die noch vorhandenen Glieder in den Sack und Merry will sie «nere to Bainardes castle» verbergen. Beide gehen ab. Eine Dialogszene zwischen Williams und einem Freunde füllt Zeit aus, dann treten zwei «Watermen» auf. Der eine fragt den anderen, wo sein Boot liege. «At Baynards Castle staires» ist die Antwort. «So do's mine, then lets go together.» Im Abgehen fällt der zweite über einen Sack, aus dem Sack kommen die Leichenteile zum Vorschein, mit denen Merry vorher abgezogen war. Der Ort ist also jetzt dort, wo Merry den Sack verborgen hat: der Sack kann hinter einer der beiden seitlichen Ausgangstüren liegen, so daß der Schiffer im Moment des Abgehens ihn findet, er kann aber auch in der Versenkung liegen. Die beiden Schiffer würden sich dann gerade anschicken, «ans Ufer hinunter zu steigen» und ihn dabei finden. Sie nehmen ihn auf, um ihn an den Ort zu bringen, wo ein Mord geschehen sein soll, und gehen ab. Im selben Augenblick kommen auch schon Nachbarn vor Loneys Haus, man ist wieder auf der Straße wie vorher, die beiden Schiffer erscheinen und fragen nach Beechs Haus und bringen ihren Fund. Ein Gentleman und ein «Porter» bringen noch die übrigen auch aufgefundenen Teile herzu. Die weiteren Ermittlungen über die Tat werden an drei «Häusern» gemacht. Die Antwort am ersten Hause lautet: «I have but one (maid), ile send her downe to you.»

Zweifellos wird von oben herab gesprochen, weil die eine seitliche Türe durch Beechs «Shop» belegt ist. Erst an dritter Stelle kommt Merrys Haus an die Reihe und «Rachel sits in the shop». Schließlich gehen alle ab, und es treten neu auf Merry und Rachel. Ihre Unterredung muß ohne Zeugen sein; sie kommen vermutlich aus der mittleren Öffnung und befinden sich damit innerhalb ihres Hauses.

Gegen Ende des Stückes treten Polizisten auf, klopfen an Merrys Haus an, und Rachel «comes downe». Sie verleugnet erst ihren Bruder, antwortet aber dann, er sei «here in his bed», und die Polizisten reden ihn sofort an; er steht auf: Rachel muß den Vorhang oder die Türe der mittleren Öffnung aufmachen, und innerhalb liegt Merry in seinem Bett. Die Hinrichtung der beiden erfolgt zuletzt an einem Galgen auf dem Podium; die Übeltäter müssen die Leiter hinaufsteigen, die Leichen werden abgenommen und hinausgetragen, wenn alles abgeht.

Dieses Stück ist ohne Schwierigkeiten auf der Fortuna-Theater-Bühne anzusiedeln. Ein freies Podium, drei Öffnungen in der Wand des Tiring-house, ein größerer Innenbühnenraum und eine obere Bühne darüber, eine mehrteilige Galerie müssen vorhanden sein. Das freie Podium ist Straße oder irgendeine Gegend im Freien, Richtplatz mit Galgen. Die (seitlichen) Türen sind Bühnenzugänge ohne nähere Bestimmung, sind Haustüren oder Ladenzugänge. Man klopft an, man sitzt davor (Beechs Shop), man trägt Kranke oder Verwundete hinein oder heraus. Die mittlere und zweifellos größte Öffnung ist ein Shop, darin man sitzen kann, auch Schlafraum mit Bett. Die obere Galerie ist in diesem Falle zum Teil das Obergeschoß des Hauses, dem dieser untere mittlere Raum während des ganzen Stückes angehört. Innen ist eine Treppe vorhanden. Eine seitliche Öffnung der Galerie gehört dann freilich einmal zu dem Hause des Nachbars Loney, wird also in Verbindung mit der darunter befindlichen Seitentüre als ein Haus angesehen. In der Szene der Beweisaufnahme sind die drei Türen drei Häuser einer Straße nebeneinander. Die «Shops» von Beech und Merry müssen durchaus nicht unmittelbar nebeneinander liegen, dennoch aber geht man schnell aus einem in den anderen über. Der Ort des Spieles wechselt, wenn nötig, mit jeder kleinen Szene, bestimmt durch Auf- und Abtreten der einzelnen Figuren. Innenbühne und Oberbühne sind fester und nachhaltender ortsbestimmt als das Bühnenpodium davor.

Das auf diese Weise gewonnene Bild des Fortuna-Theaters erfährt noch Erklärung und Berichtigung durch Zeugnisse jüngerer Theaterbauten.

Das zweite Globus-Theater wird gleich nach dem Brande des ersten im Jahre 1613 errichtet[1]). Es hat einen achteckigen Grundriß für die äußere Umfassungsmauer. Die Außenansicht auf Visschers Stadtbild von London vom Jahre 1616 zeigt den Galeriebau mit Fenstern in drei Geschossen übereinander und Pultdach. Der Aufbau über dem Tiring-house ist massiv und sehr hoch; man sieht einen, das Ringdach überragenden, innen gelegenen, tangential gerichteten Bau, dem ein Mittelturm, Würfel mit Pyramidendach, aufgesetzt, ein zweiter, mit einem Pultdach versehener Anbau innen vorgelegt ist. Dreimal je zwei Fenster werden in den Giebel- bzw. Wandflächen sichtbar, die Fahne flattert über der Turmspitze. Wenn auch auf derselben Ansicht die anderen Theater von nahezu derselben Größe zu sein scheinen, so läßt dieser mehrteilige Aufbau allein schon darauf schließen, daß das Theater bedeutend größer als die übrigen und auch von schwererer Bauart gewesen sein muß. Nach John Taylors Worten unterscheidet es sich in dieser Beziehung von dem ersten Globus:

«For where before it had a thatched hide —
Now to a stately theatre is turn'd.»[2])

Denkt man sich nach der Außenansicht den Einbau nach unten hinein fortgesetzt, so nimmt er im Grundriß einen ziemlich großen Teil des freien Hofraumes für sich in Anspruch. Im Schwan-Theater schneidet die innere Außenwand des Tiring-house nur ein kleines Segment des inneren Grundrißkreises ab. Dann springt die Bühne vor und das Vordach. Beim zweiten Globus-Theater steht im Grundriß der innere Teil des Tiring-house ungefähr dort auf, wo sich im Schwan-Theater die stützenden Säulen unter dem Dach befinden. Das Bühnenpodium dürfte die Breite des ganzen Tiring-house haben. Wenn sich die Gliederung dieses Baues innen unten nicht durch Einbauten in den einspringenden Winkeln verändert, liegt auch auf dem Bühnenpodium ein Mittelbau vor, und rechts und links läuft das Podium schmal weiter bis zur Hauptwand des Tiring-house. Diese Anordnung ist uns von den Wanderbühnen-Podien her bekannt.[3]) Die Abbildung

[1]) Adams 259. Chambers II, 423. Vgl. Tafel 1 (G).
[2]) Adams 259.
[3]) Vgl. Tafel 1 (Mostaert)

einer leeren Bühne auf dem Titelblatt der Tragödie «Messalina» von N. Richards aus dem Jahre 1640[1]) stellt sich dar als eine Ergänzung der Außenansicht des zweiten Globus-Theaters: darauf ist als Tiring-house ein verhältnismäßig schmaler Aufbau vorhanden, rechts und links sind in einer optisch nicht genauen, aber deutlich aussagenden perspektivischen Darstellungsweise seine beiden Seitenwände sichtbar gemacht. Ein schmales Vordach läuft an drei Seiten um dieses Tiring-house oder diesen Vorsprung eines tiring-house herum. Wir konnten für das Hope-Theater eine gleiche Anordnung des «penthouse shed» vermuten. Und das Hope-Theater ist kurz nach dem zweiten Globus-Theater entstanden. Die Messalina-Zeichnung ist rechts und links so abgeschnitten, daß unklar bleibt, ob der am vorderen Rande des Vordaches angebrachte Vorhang mit dem Dache nach rückwärts abbiegt oder in seiner Fläche rechts und links weiterläuft. Das Podium — perspektivisch nicht nur ungenau, sondern auch verwirrend falsch gezeichnet — ist zweifellos querrechteckig und breiter als der im Hintergrunde gegebene Vorsprung des Hauses, denn die rechts und links abgeschnittenen Winkel wollen offenbar dartun, daß von dort her Wege offen sind. Verschiedene Rekonstruktionen haben nach dieser Zeichnung ein Podium in Trapezform angenommen[2]). Ein solches Podium wäre im runden oder polygonalen Theaterbau gar nicht unmöglich zu denken. Die Zeichnung des Podiums erscheint nun aber ebenso auf dem Titelkupfer der Tragödie «Roxana» von Alabaster im Jahre 1632[3]). Darauf soll eine Bühne in einem College-Saal dargestellt werden.[4]) Und in einem rechteckigen Saal wird sich die Bühne kaum von hinten nach vorn trapezförmig verjüngen. Wir müssen deshalb den Grundriß des Podiums schon für rechteckig halten und die Linienschrägen der Willkür des Zeichners allein zuweisen. Das «Messalina»-Podium hat ein Geländer, wie es auch für das Hope-Theater zu erschließen war, für das Globus-Theater bezeugt ist und ebenso auf der Zeichnung des Roxana-Titelblattes vorkommt. Auch Inigo Jones bringt es in einem Theaterbau-Entwurf an[5]).

---

[1]) Niessen, Das Bühnenbild, ein kulturgeschichtlicher Atlas, Bonn 1924ff. Taf. 16/5; zuerst bei V. E. Albright, A Typical Shakespearean Stage, New York 1908.

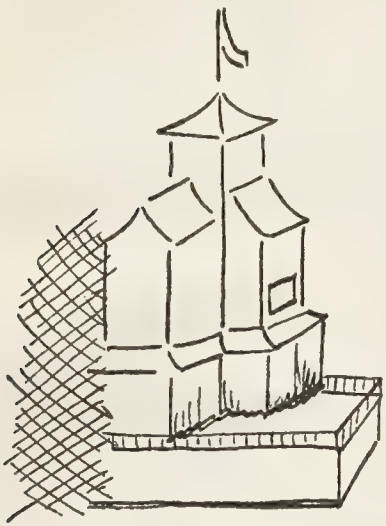
[2]) z. B. Albright (die sog. Apron Stage).

[3]) Niessen, Taf. 16. 14; Sh.'s England II 286; zuerst Sh.-Jb. 34, 324.

[4]) [Anders W. Keller, Sh.-Jb. 45, 328.]

[5]) Chambers IV, Abb. vor dem Titelblatt.

Das Podium hat nach unten eine feste geschlossene Bretterwand, wie sie im Fortuna-Kontrakt gefordert wird, und eine quadratische Versenkungsplatte. Das Tiring-house hat über dem schmalen Vordach eine einzige querrechteckige Fensteröffnung, die mit einem Vorhang verschlossen ist. Der Bau selbst ist deutlich als Steinbau gekennzeichnet. Das steht kaum in Widerspruch zu der Quelle, die für den zweiten Globus-Theater-Bau als Baumaterial «timber» nennt[1]): die Galerien werden stets aus Holz gebaut, wenn auch die Umfassungsmauern und das Tiring-house massive Steinbauten sein sollten. Auf dem unteren Vorhang vor dem Tiring-house ist eine landschaftliche Malerei, links eine Frauenfigur, rechts ein Putto mit Flügeln und Bogen zu erkennen. Nur ein mittlerer Schlitz ist vorhanden.



Zeichnerische Ergänzung der Messalina-Skizze führt ganz selbstverständlich zu einem Oberbau des Tiring-house, der dem des zweiten Globus-Theaters auf der Karte von Visscher vom Jahre 1616 entspricht (vgl. Abb.). Danach kann man zwar noch nicht behaupten, daß die Messalina-Zeichnung das zweite Globus-Theater darstelle. Aber es ist einleuchtend, daß auf der Karte von Visscher und auf dem Messalina-Blatt Theaterbauten gleicher Art gemeint sind, die von den bisher geschilderten älteren und vom Fortuna-Theater abweichen.

Wir vergleichen zunächst die beiden einzigen erhaltenen Innenansichten offener Theater, die Zeichnung De Witts vom Schwan-Theater und den Stich aus der Messalina-Tragödie, die etwa vierzig Jahre auseinanderliegen[2]). Im Schwan-Theater wird das Bühnenpodium durch das große Dach und seine zwei Stützen in Vorder- und Hinterbühne geschieden[3]). Bei der Messalina-Bühne besteht

[1]) Siehe Anmerkung 1 auf S. 62.

[2]) Ausg. Messalina v. Skemp, Bangs Materialien Bd. 30, 1910, Sh.-Jb. 47. 364.

[3]) Vgl. Brodmeier, C., Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen, Weimar 1904.

das Dach nur rudimentär als breiter, gesimsartiger Vorsprung am Tiring-house. Davor liegt eine freie Bühne. Im Schwan-Theater ist die Wand des Tiring-house offen sichtbar mit zwei schweren Türen. Bei der Messalina-Bühne hängt vor der Wand des Tiring-house ein bemalter Vorhang, hinter dem noch Bühnenraum sein muß. Im Schwan-Theater gibt es nur zwei Auftritte aus den beiden Toren, der Weg aus diesen Toren auf die Bühne erlaubt allerdings die verschiedensten Varianten. Auf der «Messalina»-Bühne scheinen die Auftritte rechts und links vom Mittelvorhang, mehr oder weniger zurückliegend, durch Vorhänge oder Tore zu gehen und durch einen oder drei Schlitze des Mittelvorhangs. Im Schwan-Theater liegt die sechsteilige Galerie über den beiden Toren mit unter dem Vordach. Der Zeichner gibt Personen darin an. Er läß die Ränge leer, stellt aber agierende Personen auf dem Bühnenpodium dar. Es bleibt unklar, ob er entweder nur darstellende Figuren, also vielleicht in der Mitte der Galerie handelnde Personen, seitlich Musikanten[1]) abbilden oder die ihm fremde Gewohnheit, Zuschauer im Bühnengebiet selbst sitzen zu lassen, festhalten will. Die Messalina-Bühne hat unmittelbar über dem kleinen Dach eine einzige vorhangverschlossene Öffnung, die sich wie ein Bildrahmen darstellt. Der Raum unter dem Vordach des Schwan-Theaters entspricht wohl eigentlich dem vorhangverschlossenen, noch nicht näher bekannten Raum innerhalb des Tiring-house bei der Messalina-Bühne. Er kann aber keinesfalls in derselben Weise verwendet werden, denn er liegt stets allseitig offen da. Die Logen der Hinterwand verbieten, einen Vorhang zwischen den Dachstützen anzunehmen. Das Vordach wiederum verbietet, zwischen die beiden Tore eine Bühnenöffnung zu legen. Wohl fordern die Texte des 16. Jahrhunderts ganz allgemein eine vorhangverschlossene Innenbühne. Die internationale Schulbühne und das Wanderbühnen-Podium des 16. und frühen 17. Jahrhunderts können ohne weiteres den hinter dem abschließenden Vorhang gelegenen Raum ins Spiel einbeziehen, wie es schon ein Andria-Holzschnitt des Lyoner Terenz-Druckes vom Jahre 1493 dartut[2]). Ebenso jedes der genannten Londoner Schauspielhäuser, wenn es außer den in der Schwan-Theater-Zeichnung angegebenen Toren

[1]) Lawrence[3] 90ff.

[2]) Terentius, P., Comoediae sex cum Guidonis Juvenalis commentario, Lugdini J. Trechsel, 1493. Abgeb. bei M. Herrmann, Forsch. z. deutschen Theatergeschichte des Mittelalters u. d. Renaissance, Berlin 1914, 305ff.

eine mittlere, den Zuschauern gut sichtbare Öffnung hat, die mit Vorhängen verschließbar ist. Das Schwan-Theater weicht so, wie es De Witt wiedergibt, beträchtlich ab von der üblichen Bauweise der Londoner Theater, und daran mag es überhaupt liegen, daß es so selten für Theaterspiel verwendet worden ist. Der Umbau, der nach der Zeit De Witts und vor dem Bau des Hope-Theaters vorgenommen worden ist, wird es vielleicht der Normalform der anderen Theater angeglichen haben. Wenn die Schwan-Theater-Zeichnung nicht genau erkennen läßt, ob die in den Logen dargestellten Personen Spielende oder Zuschauer sind, so steht für die Messalina-Skizze unzweifelhaft fest, daß die vorhangverschlossene Öffnung über dem Vordach eine Oberbühne ist, in der Zuschauer nichts mehr zu suchen haben. Im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, vielleicht schon um 1600, geht in bezug auf die Logen über der Bühne eine Veränderung vor. Im Jahre 1599 werden sie als «the lords roome»[1]) bezeichnet. In dem Stück, das wir analysiert haben, können Zuschauer höchstens auf der einen Seite sich befinden, wenn geschlossene Abteile vorgesehen sind[2]). Der Hope-Theater-Vertrag von 1614 nennt ausdrücklich zwei Logen in der untersten Galerie «for gentlemen to sitt in». Ein Text aus dem Jahre 1609 besagt, was aus der Galerie über der Bühne geworden ist, wenn sie ihre äußere Form noch beibehalten hat[3]): «. . . let our Gallant . . . presently advance himselfe up to the Throne of the Stage. I meane not into the Lords roome (which is now but the Stages Suburbs): no, those boxes, by the iniquity of customs, conspiracy of waiting women and Gentlemen-ushers, that there sweat together, and the covetousnes of Sharers, are contemptibly thrust into the reare . . .». Die Anzeichen, daß die besten Plätze nicht mehr in der Höhe über der Bühne sich befinden, sondern in die Ränge selbst verlegt werden, bedeuten jedenfalls, daß jetzt der Blick auf die Bühne, in Richtung auf das Tiring-house, wichtiger ist als früher. Es gibt dort etwas zu sehen. Die Messalina-Bühne hat unten einen Vorhang und oben einen Vorhang, beide sind geschlossen. Wir fragen uns angesichts dieser Vorhänge nach der Inszenierungsweise, der sie dienen, und noch einmal nach der vorausgehenden der älteren Theater.

---

[1]) S. 54.
[2]) S. 57ff.
[3]) Chambers IV, 366.

Die geistlichen Schauspiele und die höfischen Maskenspiele benötigten schon immer Requisiten. Unter «Requisit» wird jedes größere «Versatzstück» verstanden; in den Aufführungen bei Hofe kommen ganze Berge, Schlösser oder Schiffe[1]) in den Saal oder auf die Bühne. Feststehende Podien mit gegenständlichen Aufbauten, die Landschaft darstellen, errichtet man bei Fürsteneinzügen in den Straßen: «. . . there was a quadrant stage where on was an Herber full of Roses, Lyllies & all other flowers curiously wrought, and byrds, beastes, and all other thynges of pleasure. And aboute the Herber was made the water full of Fyshe, and about it was the Elementes, the Planettes and Starres in their places and every thing moved, and in a Type in the Toppe was made the Trinitie with the Angels singing . . .»[2]).

Aus den Schauspieltexten des späten 16. Jahrhunderts geht hervor, daß Stühle, Thron, Bank, Bett, Galgen oder Bäume häufig gebraucht werden. In Mundays «John a Kent and John a Cumber»[3]) heißt es z. B.: «The fourth antique out of a tree if possible it may be». In bezug auf die Ausstattung mit Requisiten paßt sich das Berufstheater den gegebenen Bühnenverhältnissen und der Leistungsfähigkeit der Truppen an. Auf der Innenansicht des Schwan-Theaters ist nur die einfache Bank zu sehen. Henslowes Inventarverzeichnis der Admiralstruppe[4]) vom Jahre 1598 gibt einen ziemlich großen Fundus von Requisiten an. Diese Truppe spielt im Rosen-Theater und im Fortuna-Theater. Da gibt es unter anderem «i rocke», «i cage», «i tombe», «i Hell mought» . . . «ii stepells» . . . «i beacon», «the sittie of Rome», . . . «i baye tree» . . . «i wooden canepie» . . . «Faeton charete» . . . «rayebowe», «i little alter» . . . «the clothe of the Sone and Mone» . . . «i tree of gowlden apelles», «Tantalouse tre» . . . usw. Diese Dinge werden auf das Podium hinausgebracht, von Mitspielenden oder von stummen Helfern. Lawrence[5]) bringt eine ganze Anzahl von Beispielen zusammen, die erkennen lassen,

[1]) Brotanek, R., Die englischen Maskenspiele, Wien und Leipzig 1902, S. 71ff. — Designs by Inigo Jones for Masques and Plays at Court — . . . by Percy Simpson and C. F. Bell, 1924, S. 1.

[2]) Chronik von Hall, Einzug Kaiser Karls V. im Jahre 1521, zit. nach Campbell 99.

[3]) Mönkemeyer, P., Prolegomena zu einer Darstellung der engl. Volksbühne, Dissertation, Göttingen 1905.

[4]) Henslowe Papers (vgl. Anm. 7 auf S. 34) 116.

[5]) Lawrence[2] 299.

wie das Requisit innerhalb des Stückes auf- und abgetragen wurde. Die Tore des Schwan-Theaters sind groß genug, so daß dieses oder jenes Stück herausgetragen oder herausgeschoben werden kann. Der Gegenstand — Felsen, Grab, Hölle, Turm usw. — steht dann ganz einfach isoliert auf dem Podium. Die beiden Rosenbüsche in Heinrich VI./1 stehen als Versatzstücke frei auf dem kahlen Bretterboden, wie das Blumenbeet auf dem ersten Bilde der «Lucrezia»-Bühne in Amsterdam im Jahre 1609[1]). Denn das Requisit ist nur vorhanden, wenn es «mitspielt», nicht als bildmäßige Einkleidung der Szene oder der Darsteller. Es wird ebenso wie die Darsteller von allen Seiten her gesehen, als Gegenstand wahrgenommen, und nicht als Bild betrachtet. Dennoch werden Stimmen laut über die Unzulänglichkeit und Dürftigkeit der Bühnenausstattung und die Anforderungen an die Phantasietätigkeit der Zuschauer, der «miserable beholders»[2]).

Die verschiedenartigsten Örtlichkeiten werden nacheinander in

---

[1]) Niessen, Taf. 24/1. Poelhekke u. Vooys, Platenatlas by de Nederlandsche Literaturgeschiedenis, Groningen 1914, 29. Stecher ist ebenfalls C. J. Visscher.

[2]) 1. Sidney, Ph., Defence of Poesy, um 1583, gedruckt 1595. (Chambers IV, 226:) «Our Tragidies and Commedies, not without cause cryed out against, observing rules neither of honest civiltie, nor skilfull Poetrie. Excepting Gorboducke (againe I say of those that I have seen), which notwithstanding as it is full of stately speeches, and wel sounding phrases, clyming to the height of Seneca his style, and as full of notable morallitie, which it dooth most delightfully teach, and so obtaine the very ende of Poesie. Yet in truth, it is verie defectious in the circumstances, which greeves me, because it might not remaine as an exact modell of Tragedies. For it is faultie both in place and time, the two necessarie Companions of all corporell actions. For where the Stage should alway represent but one place, and the uttermoste time presupposed in it, should bee both by Aristoteles precept, and common reason, but one day; there is both manie dayes and places inartificially imagined. But if it bee so in Gorboducke, howe much more in all the rest, where you shall have Asia of the one side, and Affricke of the other, and so manie other under kingdoms, that the Player when he comes in, must ever begin with telling where he is, or else the tale will not be conceived. Now you shall have three Ladies walke to gather flowers, and then we must believe the stage to be a garden. By and by we heare newes of shipwrack in the same place, then we are too blame if we accept it not for a Rock. Upon the back of that, comes out a hideous monster with fire and smoke, and then the miserable beholders are bound to take it for a cave: while in the mean time two Armies flie in, represented with foure swords and bucklers and what hard hart wil not receive it for a pitched field. Now of time, they are much more liberall . . » (zitiert nach Cambridge English Classics III, 38).

den Spielen benötigt (Garten, Felsen, Meer, Schlachtfeld), und die Bühne, «this unworthy scaffold», ist nicht imstande, das alles für das Auge zu verwirklichen. Den beiden Wortführern schweben andere Bühnenformen vor; Sidney, der Theoretiker, denkt an

---

2. Shakespeare, «Heinrich V.», Prolog und Chorus zwischen den Akten:
«O for a Muse of Fire, that would ascend
The brightest Heaven of Invention!
A Kingdome for a Stage, Princes to Act,
And Monarchs to behold the swelling Scene.
Then should the Warlike Harry, like himselfe,
Assume the Part of Mars, and at his heeles
(Leasht in, like Hounds) should Famine, Sword and Fire
Crouch for employment. But pardon, Gentles all:
The flat unraysed Spirits, that hath dar'd,
On *this unworthy Scaffold*, to bring forth
So great an Object. Can this Cock-Pit hold
The vastie fields of France? Or may we cramme
Within this wooden O, the very Caskes
That did affright the Ayre at Agincourt?
O pardon: since a crooked Figure may
Attest in little place a Million,
And let us, Cyphers to this great Accompt,
On your imaginarie Forces worke.
Suppose *within the Girdle of these Walls*
Are now confin'd two mightie Monarchies,
Whose high, up-reared, and abutting Fronts,
The perillous narrow Ocean parts asunder.
Peece out our imperfections with your thoughts:
Into a thousand parts divide one Man,
And make imaginerie Puissance.
Thinke when we talke of Horses, that you see them,
Printing their proud Hoofes i'th' receiving Earth:
For 'tis your thoughts that now must deck our Kings,
Carry them here and there: Iumping o're Times;
Turning th' accomplishment of many yeeres
Into an Howre-glasse: for the which supplie,
Admit me Chorus to this Historie;
Who Prologue-like, your humble patience pray,
Gently to heare, kindly to iudge our Play.»
Chorus des 2. Aktes:
«and the Scene
Is now transported (Gentles) to Southampton, —
There is the Play-House now, there must you sit:
And thence to France shall we convey you safe,
And bring you backe: Charming the narrow seas
To give you gentle Pass: for, if we may,

den einen Schauplatz des Stückes nach römischem Muster; Shakespeare, der Bühnenpraktiker, an die reichen Ausstattungen höfischer Masken- und Schauspiele.

Am Hofe wird bald nach der Zeit des Regierungswechsels die italienische Bildbühne eingeführt. Die Aufführung der «Vision of Twelve Goddesses»[1]), die im Jahre 1604 im Saal von Hampton Court stattfindet, hat noch die übliche Requisitenverteilung im Saale. An einem Ende des Saales steht ein Berg, am anderen der Tempel des Friedens. Iris kommt vom Berg zum Tempel. In der freien Mitte des Saales finden Tänze statt. Die nächste Aufführung, Ben Jonsons «Masque of Blackness»[2]), hat bereits ein perspektivisches Bühnenbild und einen verhüllenden Vorhang[3]): Inigo Jones wird als Schöpfer der Ausstattung genannt; Ben Jonson schrieb den Text. Jones hatte italienische Bühnen gesehen[4]). Im Verlauf weniger Jahre macht die Perspektivbild-Bühne am englischen Hofe die Entwicklung des italienischen Vorbildes durch, vom feststehenden Winkelrahmen zum Prisma und zur ebenen Kulisse[5]). Es ist nicht unmöglich, daß die Frühform der italienischen Bildbühne, die Reliefbühne Serlios, schon vorher vereinzelt in Akademikerkreisen vorgeführt worden war[6]). Wenn diese Bildbühne in London auch zunächst eine mehr als «fashion» zu

---

We'll not offend one stomacke with our Play.
But, till the King come forth, and not till then,
Vnto Southampton do we shift our Scene.»

[1]) Brotanek (vgl. Anm. 1 auf S. 67) 130. Campbell 165.

[2]) Campbell 165ff. Brotanek 228. Simpson Bell (Anm. 4) 2, 7.

[3]) «First, for the scene, was drawn a landtschap consisting of small woods, and here and there a void place filled with huntings; which falling, an artificial sea was seen to shoot forth as if it flowed on the land, raised with waves which seemed to move, and in some places the billows to break, as imitating that orderly disorder which is common in nature . . . etc.» (M. of Blackness 1 ff.)

[4]) Simpson Bell (Anm. 1 auf S. 67) 25, 29.

[5]) Campbell 166.

[6]) Boas, University Drama in the Tudor Age, 1914, 91, 99. Feuillerat (Documents . . , Louvain 1908) veröffentlicht u. a. einen Eintrag aus dem Jahre 1571, darin es heißt: „apte houses of paynted Canvas and properties incident suche as mighte most lyvely expresse the effect of the histories plaied". Über die Vorbereitungen für die Aufführung von Edwardes «Palamon und Arcyte» vor der Königin in Oxford im Jahre 1566 wird berichtet (s. Boas, 99ff.): «ex utroque scenae latere comoedis ac personatis, magnifica palatia aedesque apparatissimae extruuntur». Diese Beschreibungen können sich auf Mansionen mittelalterlicher Art, ebensogut aber auch auf ein Reliefbühnenbild nach Serlios Vorschlägen beziehen.

deutende Angelegenheit höfischer Feste zu sein scheint, so ist doch selbstverständlich, daß die Berufsschauspieler von Anfang an mit dieser Bildbühne bekannt werden. Die verschiedenen Truppen spielen regelmäßig bei Hofe[1]). Einträge in den Revels' Accounts[2]) bezeugen, daß im Jahre 1604/5 im Banquetting House at Whitehall[3]) gespielt worden ist, «The Moor of Venise» «The Merry Wives of Windsor», «Mesure for Mesure» von «Shaxberd», «The Plaie of Errors», «A Play of Loues Labours Lost», «The play of Henry the fift», «The Marchant of Venis»; ferner 1611/12 «A play called the Tempest», «A play called y^e^ winters nightes Tayle». Die «Accounts» des Lord Treasurer[4]) verzeichnen im Jahre 1612/13 u. a. «Much adoe aboute nothinge», «The Tempest», «The Winters Tale», «Sir John ffalstaffe», «The Moor of Venice», «Caesars Tragedye», «Benedicte and Betteris». Wir können vorläufig nur vermuten, wie die Bühne bei solchen Hofaufführungen ausgesehen hat. Sie muß in ihren Hauptteilen der der öffentlichen Schauspielhäuser entsprechen, d. h. sie muß Podium und Zugänge, verschließbaren Innenbühnenraum und eine obere Galerie haben. Es ist verlockend, provisorische Bühnenanlagen mit den hölzernen Screen-Einbauten der großen «Halls» in Verbindung zu bringen[5]). Aber weder Podium noch Innenbühne können Platz finden, wenn man sich vorstellt, daß vorhandene Screens, so wie sie sind, als Bühnenrückwand gedient haben könnten. Man wird jedoch nicht fehlgehen, wenn man sich die für Theaterspiel aufgeschlagenen Bühnengerüste — die im königlichen Schloß, in den Privathäusern der Edelleute und in den Colleges zweifellos als Inventarstücke vorhanden waren — in der Einzelausführung den Screens ähnlich denkt. Wir kennen die Abbildung einer Saalbühne in einem College auf dem Titelkupfer der Tragödie «Roxana» von Alabaster[6]) aus dem Jahre 1632. Diese Zeichnung ähnelt der der Messalina-Skizze so auffallend, daß man zwei zufällig erhaltene Exemplare eines häufig gebrauchten typischen Titelblattes für Dramentexte vor sich zu haben glaubt. Aber beide Bühnen

---

[1]) Chambers III, XIX.

[2]) Chambers IV, App. B.; Ernest Law, Some Supposed Shakespeare Forgeries, 1911 (Facsimile).

[3]) Der Raum ist nicht erhalten. Adams 388/9. Brotanek 224.

[4]) Chambers IV, 180; Munro, Shakespeare Allusion Book I, 251.

[5]) Latham, In English Homes, Abb. S. 336.

[6]) Siehe Anmerkung 4 auf S. 63.

sind doch genau voneinander unterschieden: die Messalina-Bühne ist ein offenes Theater, ähnlich dem zweiten Globus-Theater, ein Steinbau mit kleinem Vordach am Mittelrisalit des Tiring-house, die Roxana-Bühne befindet sich in geschlossenem Raum und ist ein Holzgerüst. Das Bühnenpodium ist in derselben Weise perspektivisch verzeichnet wie das der Messalina-Bühne. Es hat ein Gitter an den drei freien Seiten und ist sehr niedrig: die vor der Bühne sitzenden Zuschauer haben es noch unter Augenhöhe vor sich. Die Galerie über der Bühne hat symmetrisch angeordnete Fensteröffnungen, die sichtbare Mittelstütze mit vorgelegter Halbsäule ist Schreinerarbeit. Die eingezeichneten Figuren darin sind Zuschauer. Der unter der Galerie angebrachte Vorhang — ohne Bildwerk — scheint direkt unter den Fensterrahmen befestigt zu sein. Das kann auf einer Ungenauigkeit des Zeichners beruhen. Der Mittelschlitz dient als Auftritt. Was nun an Stützarchitektur hinter dem Vorhang liegt, ist nach jeder zeitgenössischen Screen-Anlage zu ergänzen. Diese kann zwei oder drei[1]) Öffnungen haben und wird vermutlich auch ohne Vorhang als Bühnen-Rückwand benutzt. Wenn wir die Roxana- und die Messalina-Bühne nebeneinander bringen als Saalbühne und offenes Schauspielhaus, so ergibt sich ohne weiteres, daß tatsächlich bei beiden die gleichen Grundbestandteile vorhanden sind. Wir wissen, daß die Stücke, die bei Hofe beispielsweise von der Schauspielergesellschaft Shakespeares[2]) aufgeführt worden sind, zur gleichen Zeit im Globus-Theater und nach 1608 auch im «Blackfriars Theatre» gegeben werden konnten. Das «Blackfriars Theatre» wiederum war vor 1608 das Theater der Knabenspieler, die ständig bei Hofe Aufführungen veranstalteten und ebenso in ihrem eigenen Theater den Besuch des königlichen Hofes empfingen. Gebaut, bzw. umgebaut, hatte es im Jahre 1596 James Burbage, der Erbauer des «Theatre» in Shoreditch. Von diesem Blackfriars-Theater in seiner zweiten Gestalt wissen wir wenigstens so viel, daß wir es uns in seinen Hauptteilen vergegenwärtigen können. Nach Wallace[3]) hat die Great Hall des Blackfriars-Gebäudes, der Theatersaal, eine Flächengröße von 66 × 46 Fuß in Nordsüdrichtung. «Galleries» und «the lord's rooms» sind vorhanden[4]).

[1]) Latham, In English Homes I, Abb. S. 37.

[2]) Siehe Anmerkung 4 auf S. 45.

[3]) Wallace, Ch. W., The Children of the Chapel at Blackfriars 1908, 39.

[4]) Wallace 41.

Die Lordloge liegt in der Bauzeit der neunziger Jahre noch über dem Tiring-house, bzw. über der Bühne. Im Jahre 1598 werden zum ersten Male die «gallants» als auf der Bühne sitzend erwähnt[1]), und die Shakespeare-Folio-Ausgabe von 1623 sagt in der Vorrede an die Leser[2]): «And though you be a Magistrate of wit, and sit on the Stage at Black-Friers, or the Cock-pit . . .», woraus hervorgeht, daß die Sitte, Zuschauer auf dem Bühnenpodium sitzen zu lassen, auf die Theater von Blackfriars und Cockpit[3]) beschränkt war. Die Bühne, auf der dieser Gebrauch sein konnte, mußte anders angelegt sein als die der offenen Schauspielhäuser. Ein Text aus dem Jahre 1604 deutet an, daß es beispielsweise im Globus-Theater nicht üblich war, auf der Bühne zu sitzen[4]) — die Zuschauer auf der Bühne hätten den in den unteren Logen Befindlichen die Aussicht auf die Bühne genommen. Wie die Sitze auf dem Podium angeordnet waren, geht aus der Grundrißzeichnung von Inigo Jones für die «Florimène»-Aufführung im Jahre 1635[5]) hervor. Da sind auf dem Bühnenpodium rechts und links vor dem eigentlichen Proszeniumsrahmen des inneren Bildes noch drei Bänke, bzw. Stufen eingezeichnet, die der Saalwand selbst vorgelegt sind. Sie sind eine Fortsetzung des an den Saalwänden herumgeführten Amphitheaters, oder nach englischer Weise: der untersten Galerie. So wird man sich auch die Blackfriars-Bühne nicht dreiseitig frei vorspringend denken müssen, sondern von einer Saalwand zur anderen durchgehend. Sie hätte dann eine Breite von 13,80 m. Davon können auf jeder Seite ca. 2,40 m für drei Bänke oder Stuhlreihen wegfallen. Das ergibt immer noch eine Spielbühnenbreite von neun Metern. Die Bühne des Fortuna-Theaters ist 12,90 m breit. Der unteren Galerie entsprechend, die Bühnenhöhe haben wird, wird sich eine obere rings um den ganzen Saal herumziehen. Die obere Galerie stößt an an die nach Art der Screens angelegte Oberbühne oder geht direkt in diese Galerie über, wie das in der Banquetting Hall von Haddon Hall[6]) der Fall ist. Die Oberbühnen-Galerie hat mehrere Fensteröffnungen, die entweder in gleicher Ebene mit

---

[1]) Wallace 132.
[2]) To the great Variety of Readers.
[3]) Adams 384ff.
[4]) Wallace 134[4]
[5]) Campbell, Taf. IV.
[6]) Latham, In English Homes I, S. 37.

dem unten abschließenden Vorhang liegen oder über konkav eingezogenem Konsolprofil balkonartig über die Bühne vorspringen. Die erste Form kennen wir aus dem «Roxana»-Bilde von 1632. Die zweite mögliche Form der Galerie mit konkav eingezogenem Konsolprofil, die leicht vorspringt, kommt in der Marble-Hall von Hatfield House in Hertfordshire[1]) vor. Daß die Galerie auch in Theatern zuweilen so ausgesehen hat, sagt die Proszeniumsanlage des Dorsetgarden-Theaters vom Jahre 1671 aus, die sich nur von einer solchen Galerie herleiten läßt[2]).

Das Bild des Blackfriars-Theaters vervollständigt sich noch weiter durch die Vorstellung einer Saaldecke aus offenem Balkenwerk oder aus Holztäfelung. Kronleuchter hängen tief herab, wie sie heute noch in der Middle Temple Hall[3]) vorhanden sind, und wie sie das Theaterbild der «Drolls» von Kirkman aus dem Jahre 1672 darstellt[4]). Unter der Galerie ist ein Vorhang ange-

---

[1]) Latham, In English Homes I, S. 110.

[2]) Niessen, Taf. 24/4. Nicholl, A., The Development of the Theatre, 166/7.

[3]) Shakespeare's England II, Taf. 8. Albright 40. Keller-Fehr, Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung, in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft S. 94.

[4]) Die Abbildung einer Bühne in der Ausgabe der «Drolls» bedeutet wenig für den Theaterbau am Anfang des Jahrhunderts. Die Sammlung enthält komische Einakter, die hauptsächlich in der Zeit des Theaterverbots gespielt wurden, wie die Vorrede zum zweiten Teile besagt. Gespielt wurden sie «in Halls and Taverns. On several Mountebancks' Stages, at Charing Cross, Lincols Inn Fields, and other places». Und damit wird die Abbildung erklärt als Darstellung einer primitiven, bzw. improvisierten Bühne in Privathaus oder Wirtshaussaal. Das nahezu quadratische Podium steht vor einer Türe an der Schmalseite des Saales, unter einer (ringsum laufenden?) Galerie mit schmalen Fensteröffnungen. Zwei Kronleuchter hängen von oben herab. An der Vorderkante des Podiums sind sechs einzelne, nach dem Publikum zu abgeblendete Rampenlampen befestigt. Die Türe ist durch eine geteilte Portiere (Teppich) verschlossen, die mittlere Fensteröffnung der Galerie durch einen gestreiften Vorhang. Im Spalt dieses Vorhangs sind Baluster zu sehen, während die Galeriebrüstung rechts und links davon mit Bildteppichen verhängt ist. Zuschauer sitzen unten an drei Seiten des Podiums, Zuschauer sitzen oben in der Galerie. Auf der Bühne sind Figuren aus den einzelnen «Drolls» eingezeichnet, so wie sie zusammen niemals aufzutreten haben. Diese improvisierte Bühne bewahrt zu einer Zeit, da längst die Bildbühne eingeführt ist und auch die neuerrichteten Theater nur geringe Reste der alten Bühnenform (im Proszenium) beibehalten, die Grundform des Theaters der elisabethanischen Zeit in dem dreiseitig freien Podium und der Galerie über der Bühne als Oberbühne und Zuschauerplatz. Ein einziger Auftritt ist vorhanden an Stelle der drei Bühnenzugänge, auf Innenbühne oder Requisiten wird verzichtet. Abbildung bei Keller-Fehr, S. 74.

bracht, wie ihn die «Roxana»- und die «Messalina»-Abbildung zeigt[1]). Wenn schon vorher die mittlere Öffnung der Bühnenrückwand sich als Innenraum auftun konnte, so wird dieser rückwärtige Vorhang hier erst recht eine Innenbühne enthüllen, in der im fünften Akt des «Wintermärchens» die lebende Statue Hermiones erscheint oder im «Sturm» das schachspielende Paar Ferdinand und Miranda.

Aber auch die in der Beschreibung von Jonsons Masque of Blackness[2]) neu auftretende Bildinszenierung hinter aufgehendem Vorhang benötigt keine andere Bühnenform als die des Blackfriars-Theaters. Es ist selbstverständlich, daß im offenen Theater die innere Bühne hinter Tor oder Vorhang einen Innenraum darstellt. Denn das Inszenierungsverfahren, so wirklichkeitsfern es eigentlich ist, läßt den festen Teilen des Bühnengerüstes ihre gegebenen Eigenschaften von innen und außen, oben und unten. Im geschlossenen Theater, bei künstlichem Licht bekommt die Innenbühne im Verhältnis zu Podium und Zuschauerraum eher etwas von Ausblick, von Öffnung, und löst sich ganz von selbst heraus aus ihrer tatsächlichen räumlichen Beziehung zum vorderen Podium: die italienische Bildausstattung muß sich zuerst an dieser Stelle einnisten. Und wenn die öffentlichen Schauspielhäuser auch zunächst keine solchen Ausstattungen haben oder brauchen können, so werden sie doch unter dem Einfluß der italienischen Bühne des Hofes derselben Umstimmung der räumlichen Verhältnisse unterliegen und anfangen, ihre Requisiten mehr bildhaft auf der Innenbühne zu gruppieren, vielleicht besonders zu beleuchten und den Vorhang der Innenbühne mehr als bisher für optisch wirksame Veränderungen und Überraschungen auszunutzen. Eine der ersten Folgeerscheinungen ist danach die Verlegung der Logen der Vornehmsten. Eine weitere dürfte die Vergrößerung, wenigstens die Verbreiterung der mittleren Öffnung der Bühnenrückwand sein. Infolgedessen bedeckt bei der Messalina-Bühne ein breiter Vorhang die ganze Vorderbreite des Tiring-house. Die mittlere Öffnung in unserem Fortuna-Theater ist ca. 4 m hoch und 3,50 m breit, so daß große Requisiten herausgebracht werden können. Dahinter kann aber auch aus Requisiten bereits ein Bild zusammengestellt werden. Im Jahre 1656 gibt Davenant[3]) die

[1]) S. 65.

[2]) Siehe Anmerkung 3 auf S. 70.

[3]) Campbell 221.

Maße der Bühne, darauf «The Siege of Rhodes» mit italienischen Kulissen inszeniert wird, mit nur 11 Fuß Höhe und 15 Fuß Tiefe an. Die im Inventarverzeichnis Henslowes genannten Stücke «the clothe of the Sone and Mone» und «the sittie of Rome» können schon eine Art bemalte Hängestücke für die Innenbühne sein [1]), die Stadt freilich kann ebensogut ein freistehendes Versatzstück für das äußere Podium sein [2]).

Das Fortuna-Theater stellt jedenfalls schon durch seine quadratische Grundrißbildung eine Übergangsform dar vom eigentlichen englischen Schauspielhaus des 16. Jahrhunderts zum geschlossenen Saaltheater mit italienischer Inszenierung. Das darin geübte Inszenierungswesen wird während der zwanzig Jahre vom Bau bis zum zerstörenden Brande die angedeuteten Veränderungen mitmachen, ohne daß die ältere Bauform den neueren Gebräuchen hinderlich werden könnte.

Der englische Theaterbau steht in allen Fällen, ob rund, polygonal oder quadratisch im Grundriß, allseitig frei auf eingezäuntem Platz. [3]) Er hat keine betonte Eingangsseite, keine Fassade. Auch an unserem Modell macht die Bühnenseite mit den vorgelegten Treppen und dem großen Bühnentor eher den Eindruck einer abgewendeten Rückseite. Die eigentliche Fassade des Gebäudes ist seine innere Außenseite, der Galerienring. Das heißt: das Gebäude erschließt sich nur dem im Inneren befindlichen Menschen. Und der im Inneren Befindliche ist, obwohl innen, doch im Freien, jedenfalls nicht in einem gedeckten Saal, aber trotzdem in einem fühlbar begrenzten Raum [4]). Den Raum des Theaters begrenzen die Außenwände des ganzen Baues, aber unfest, indem die Galerien diese tatsächlichen Begrenzungen teilweise verbergen und «verunklären». Man muß sich zu vergegenwärtigen suchen, welchen Raumeindruck man haben würde, wenn man an der Brüstung einer Galerie — an jeder beliebigen Stelle des Ringes oder Gevierts — stehen und in den mittleren

[1]) Man braucht dafür noch keine ausgebildeten Prospektzüge vorauszusetzen.

[2]) Vgl. Rist, J. Alleredelste Belustigung ... , Frankfurt a. M. 1666, S. 81.

[3]) Das spätere Fortuna-Theater (1622) ist dann freilich in der Golden Lane eingebaut worden, wie der Stich von 1811 (repr. z. B. in Plays of T. Dekker, Mermaid Series vor d. Titel) zeigt. [W. K.]

[4]) Das Londoner Theatergebäude entsteht in derselben Zeit, in der in Italien (in Florenz) das Saaltheater mit verwandelbarer Bühne geschaffen wird; beides gehört der manieristischen Architektur an.

Freiraum, den Blick auf die Bühne gerichtet, hinein, hinunter, hinauf und ringsherum schauen könnte. Man würde unwillkürlich versucht sein, durch ein Armeausbreiten diesen Raum umschließen zu wollen: und dieser ganze Raum würde dann auf einmal, wie die einander sich nähernden Hände, dort, wo die Bühne ist, sich auftun und einen zweiten, anderen, unwirklichen Raum entsenden. Dieser zweite Raum geht aus von einem uns gegenüber befindlichen, nicht näher bestimmbaren Punkt und breitet sich, ausstrahlend, in dem wirklichen Theaterraum aus, ohne sich in dessen natürlichen Wandgrenzen einfangen zu lassen.

Die in den Galerien befindlichen Menschen, Zuschauer, Miterlebende des Bühnenspieles, füllen den Theaterraum; von allen Seiten, auch von der Galerie über der Bühne richten sich die Blicke auf das Podium vor dem Bühnenhaus. Ihnen entgegen kommt das Spiel, der Raum des Spieles, das da unten auf einem «nüchternen» Bretterpodium sich abrollt, das aber jeden einzelnen in seinen unwirklichen Raum hineinzieht und darin — nicht auf dem Podium des Schwan-, Hope- oder Fortuna-Theaters — das Schicksal Richards II., Hamlets oder Portias miterleben läßt. Diese nordischen Menschen des späten 16. Jahrhunderts müssen eine ganz starke Erlebnisfähigkeit haben, die sich vom Gegenständlichen vollkommen loslösen kann. Sie haben Requisiten, sie haben reiche Gewänder, sie machen Donner und Blitz, wenn es nötig ist, aber das Geheimnis ihrer Schauspielkunst ist nicht die Vorführung, sondern das gemeinsam erlebte, im Augenblick gegenwärtige Geschehen in ihrer Mitte. Dafür schufen sie sich «within the girdle of these walls» einen von der Wirklichkeit draußen ganz einfach, aber gründlich abgesperrten Raum, der, trotzdem unter freiem Himmel, sie keinen Augenblick vergessen läßt, daß sie sich am Ufer der Themse befinden. Ihnen sagt der Chorus einmal:

. . . . . and this scene
Is now transported, gentles, to Southampton, —
There is the playhouse now, there must you sit:
And thence to France shall we convey you safe,
And bring you back, charming the narrow seas
To give you gentle pass; for, if we may,
We'll not offend one stomach with our play.
. . . . . .

Als in Urbino im Jahre 1513 die «Calandria» des Bibbiena aufgeführt wurde, sagte der Argumentator dem Publikum:

. . . Ne crediate perochè per Negromantia si presto da Roma venghino qui, per cio che la terra che vedete qui è Roma, la quale gia esser soleva si ampla, si spatiosa, si grande, che trionphando molte città & paesi, e fiumi, largamente in se stessa receva. Et hora è si piccola diventata, che come vedeste, agiatamente cape nella città vostra, così va il mondo.

Das ist der große Unterschied zwischen nordischem und italienischem Theaterspiel, zwischen deutschem und südlichem Bühnenspiel im Raume eines Theaters: dort das als wirklich und einmalig empfundene Geschehen so lebensnah und echt, daß ein heimliches Geflüster zweier Liebesleute bei strahlendem Sonnenschein das Erlebnis einer silbern schwingenden Mondnacht heraufbeschwören kann —, hier das kunstvolle Gebilde einer Aufführung im festlich geschmückten Saale, auf einer als lebensgroßes Reliefbild aufgebauten Bildbühne aus Kulissen, in einem aus Formen, Farben und Lichtern bestehenden, selbständigen Kunstwerk, in das die Zuschauer von ihren Plätzen aus hineinschauen, um — bewußt — das Erlebnis bis zur Sinnestäuschung nachgeahmter, abgebildeter Wirklichkeit zu haben. —

Der englische Theaterbau der Zeit Shakespeares, dem wir zum ersten Male im Jahre 1576 begegnen, ist eine reine Neuschöpfung der Baukunst. Wir kennen sechs Bauindividuen verhältnismäßig genau, und wir können aus ihrer Geschichte ablesen, daß das national englische Theater mit seiner eigenen Bühne, nachdem das Gebäude seine Form gefunden hat, nur etwa 25 Jahre lang besteht. Dann beginnt die Umbildung durch Einwirkung der italienischen Bildbühne. Die Saaltheater gehen naturgemäß voraus, die späteren offenen Theatergebäude behalten noch ihre äußere Form bei, wandeln aber ihr Bühnenpodium um in eine Art Vorbühne für die hinter dem mittleren Vorhang befindliche Innenbühne mit möglicher bildlicher Ausstattung. Das Fortuna-Theater scheint das letzte Bauwerk reiner Form zu sein, wenn man nicht vielleicht in dem quadratischen Grundriß ein Anzeichen der beginnenden Umstellung sehen will. Die Verschmelzung des englischen Baues mit der italienischen Bühne vollendet sich langsam während des 17. Jahrhunderts, aber die Bauform des 16. Jahrhunderts wirkt nach bis ins 19., obwohl sich kein einziger Bau und kaum eine bildliche Überlieferung davon erhalten hat.

Shakespeares englische Könige

im Lichte staatsrechtlicher Strömungen seiner Zeit[1]).

Von

Dr. Agnes Henneke.

Die Rolle, die die Könige in Shakespeares Historien einnehmen, ist die wichtigste. So mannigfach die Themen dieses Zyklus sind, das scheint die Grundfrage zu sein: Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein?

Die Frage nach Shakespeares persönlicher Stellungnahme zu diesem staatsrechtlichen Thema — und damit nach seiner Stellung zum Königtum überhaupt — liegt sehr nahe. Gegenüber der des öfteren angewandten psychologischen Erklärungsweise mancher Shakespeare-Kritiker, die auf synthetischem Wege des Dichters Anschauung vom Königtum festzustellen versuchten[2]), soll hier auf Grund literarhistorischer und historischer Methode der Einfluß der Quellen und vor allem der staatsrechtlicher Zeitströmungen auf die Gestaltung der Könige in den Historien nachgewiesen werden.

In welcher Weise und von welcher Seite her könnte denn

---

[1]) Die vorliegende Arbeit ist eine (gekürzte) Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität Münster. Sie entstand unter Leitung von Professor Dr. Wolfgang Keller, dessen Vortrag über Shakespeares Königsdramen, gehalten am Anfang der Deutschen Shakespeare-Woche zu Bochum 1927 (abgedr. Sh.-Jb. 63), mir die Anregung zu diesem Thema bot.

[2]) B. Tschischwitz, Shakespeares Staat und Königtum, Halle 1866, S. 84ff. — V. Knauer, Die Könige Shakespeares, Wien 1863, S. 11. — W. Oechelhäuser, Essay über Richard III., Sh.-Jb. 3, S. 33. — A. Steinitzer, Shakespeares Königsdramen, München 1922, S. 320. — E. W. Sievers, Shakespeares zweiter mittelalterlicher Dramen-Zyklus, Berlin 1896, S. 10. — Sievers, Shakespeare und der Gang nach Canossa, Englische Studien 20. — W. Büttner, Shakespeares Stellung zum Hause Lancaster, Freiburg 1904. — K. Elze, Shakespeares Charakter, Welt- und Lebensanschauung, Sh.-Jb. 10.

Shakespeare gerade beeinflußt sein in rechtlichen Anschauungen vom Königtum?

Als Schauspieler kommt er in alle möglichen Londoner Kreise. «In Shakespeare's England the Inns of Court . . . were the intellectual as well as the geographical centre of London»[1]). Mit den Studenten dieser Inns of Court standen die Schauspieler und Dramatiker wahrscheinlich in regem Zusammenleben und Austausch. Shakespeare muß in diesem Kreis nicht nur Einblick getan haben in den «legal slang of the day», sondern auch in die allgemeinen Rechtsanschauungen, die im 16. Jahrhundert, vom Kontinent und von Schottland her kommend, auch die Intellektuellen Englands beschäftigten. Denn die junge aufnahmefähige Juristenwelt wird nicht solchen Problemen gegenüber verschlossen gewesen sein, die auf der höchsten Höhe des Rechtes stehen und zu Shakespeares Zeiten an der Tagesordnung waren. Zudem stand Sir Edward Coke (1552—1634), der in den Inns of Court lehrte, mitten in der Gedankenwelt der damaligen Jurisprudenz, und die Schriften des Sir Thomas Smith († 1577) wirkten um 1590 nachdrücklichst.

Daß in höchsten aristokratischen Kreisen, zu denen Shakespeare Beziehungen hatte, zeitgemäße staatsrechtliche Probleme erörtert wurden, bedarf keiner Frage. Ist doch des Königs Stellung der Kernpunkt der damaligen Erörterungen. Auch von solcher Seite aus gesehen können Shakespeare also die staatsrechtlichen Zeitprobleme nicht gänzlich unbekümmert gelassen haben.

Dazu kommt, daß in der Literatur der Shakespeare-Zeit sich das Bestreben zeigte, das Leben und besonders das fürstlicher Gewalten zu beobachten[2]). «Durch unzählige Kanäle gelangten diese Reflexionen über das Leben an jeden heran, und Shakespeare verkehrte beständig mit Menschen, die von dieser Literatur gesättigt und bestimmt waren.»[3])

Den Kernpunkt der damaligen staatsrechtlichen Strömungen bilden die Frage nach der Souveränität der Könige und die nach dem Widerstandsrecht der Untertanen, die gleichen, die als die Grundfragen der Königsdramen bezeichnet wurden.

Innerhalb der Grenzen des traditionellen Stils, seiner Vorlagen

---

[1]) A. Underhill in Shakespeare's England, Oxford 1917, Bd. I, S. 381. Vgl. auch S. Lee, Life of W. Sh., London 1922, S. 44; J. Campbell, Sh.'s Legal Acquirements, London 1859, S. 114f.

[2]) W. Dilthey, Erlebnis und Dichtung, Leipzig und Berlin 1922, S. 211f.

[3]) Ebd. S. 212.

und der staatsrechtlichen Zeitströmungen zeichnet Shakespeare jedoch nicht einen Typus König, selbst nicht einmal einen Typus Usurpator oder Tyrann. Darum muß für jeden König der Historien neu untersucht werden: Welche Stellung nimmt dieser Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein?

Staatsrechtslehren der Shakespeare-Zeit.

Im staatsrechtlichen Denken der Renaissance stehen sich gegenüber der mittelalterliche Mensch, der das Königtum als Vertragspartei auffaßt, und der moderne, der im Gegensatz zu dieser dualistischen Idee ein Eigentumsrecht des Herrschers an der Suveränität behauptet.

Machiavelli (1469—1527) gibt die Richtung zu der modernen Entwicklung an. Bodin (1530—96) faßt in eine juristische Formel, was Machiavelli in Form politischer Vorschriften gefordert hatte, d. i. die absolute Herrschersuveränität. Im absoluten Monarchen aber sehen die Monarchomachen[1]) ihren Feind.

1. Die monarchomachische Staatsrechtslehre.

Gegenüber der Machtvollkommenheit der Herrscher an der Wende des Mittelalters entsteht aus der religiösen Forderung der Gewissensfreiheit die politische Frage nach der Begrenzung der fürstlichen Gewalt überhaupt[2]). Ihre Lösung wird auf der Basis des Naturrechts in der Theorie von der Volkssuveränität, die im Reformationszeitalter vom Protestantismus aus neu belebt wird, in Verbindung mit der Hilfstheorie des Staatsvertrages gesucht. Daraus entwickelt sich das mögliche Recht des Volkes, «dem Fürsten, der die ihm durch den Herrschaftsvertrag und die lex naturalis gezogenen Schranken seiner Befugnisse überschreitet, Widerstand zu leisten»[3]). Diese Ideen erhalten jedoch erst durch die religiösen und politischen Wirren des 16. Jahrh. lebendige Kraft. Von der blutigen Bartholomäusnacht des Jahres 1572 ab steht

[1]) Der Name stammt von einem Verteidiger des Absolutismus, William Barclay (ca. 1546—1608), dessen Streitschrift «De regno et regali potestate adversus Buchananum, Brutum, Boucherium et reliquos Monarchomachos libri sex» 1600 erschien. Vgl. R. Treumann, Die Monarchomachen, Heidelberg 1895, S. 7.

[2]) Ebd. S. 5f., 16.

[3]) K. Wolzendorff, Staatsrecht und Naturrecht in der Lehre vom Widerstandsrecht des Volkes, Breslau 1916, S. 16f.

die ganze europäische Staatenwelt im Zeichen dieser revolutionären Gedanken. Hotmanns «Francogallia» (1573) wird die Bahnbrecherin für die Flut von Pamphleten, die nun die Monarchomachen aus den verschiedensten Lagern in die Welt hinausschicken. Von diesen Streitschriften seien hier nur einige wichtige schottische und englische erwähnt.

Was der Schotte Johannes Maior (1469—1550) schon 1518 in seinem Geschichtswerk über England und Schottland (1521 in Paris veröffentlicht) von der Gebundenheit des Herrschers gegenüber dem Untertan proklamierte[1]), das baut der kühne schottische Reformator John Knox (1505—72), dessen sämtliche Schriften ca. 1560 in Genf erschienen, von kalvinistischer Grundlage ausgehend [2]), zu einem revolutionären System aus, das allen Staatenlenkern besonders gefährlich erschien, weil es einen bestimmten politischen Zweck, den Fall der Maria Stuart, der katholischen Königin, verfolgte[3]). Jakob V., der Gegner der schottischen Reformation, erklärt gegenüber diesen revolutionären Ideen: «I shall reform you . . . by the sharp broad-sword.»[4]) Unter dem Sohn der Maria Stuart, Jakob VI., wächst der Freimut der Monarchomachen. George Buchanan (1506—82), Erzieher des jungen schottischen Königs, widmet sein lateinisches Drama «Baptistes» und 1579 den Dialog «De jure regni apud Scotos» seinem Zögling, dem späteren Nachfolger der Elisabeth auf dem englischen Thron[5]). Buchanan, «who caught from the ancients the noble flame of republican enthusiasm, the science which teaches the right of man, the eloquence which kindles the spirit of freedom«[6]), hat mit seinem Dialog, der, wie Buchanan selbst in der Vorrede sagt, «auf dem Höhepunkt der Wirren» (1569) geschrieben worden war[7]), tiefe und breite Wirkungen in seinem Mutterland und auch auf dem Kontinent erzielt. Sein Zögling aber verachtet gründlich diese republikanischen Lehren. Jakob VI.(I.) gibt seinem Sohn in dem «Königlichen Geschenk»,

---

[1]) R. Blakey, Political Literature, London 1855, Bd. II, S. 53; Dict. Nat. Biogr. XII, S. 830ff.

[2]) L. Cardauns, Lehre vom Widerstandsrecht des Volkes, Bonn 1903, S. 46.

[3]) Wolzendorff, a. a. O., S. 192.

[4]) Zit. nach Blakey, a. a. O., II. S. 56.

[5]) Ebd. S. 58; M. Lossen, Lehre vom Tyrannenmord, München 1894, S. 26.

[6]) Blakey, a. a. O., II, S. 61.

[7]) Cardauns, a. a. O., S. 112.

Βασιλικὸν Δῶρον, 1603, die ernste Mahnung, sich in glaubwürdigen Historien und Chroniken aller Nationen und besonders der einheimischen zu belehren; doch «historiam, inquam, non illos Buchanani et Cnoxi libellos famosos, quos qui in tua usque tempora asseruârit, sentiat ille mearum legum poenas»[1]). «Ergo rebelliones aduersus alios Principes, exempli metu, tuas putabis iniurias. eius modi perduellibus neque mittes auxilia, nec quicquā credes: sed afflictorum Principum calamitatibus succurres.»[2])

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben schottische Kalvinisten, französische Hugenotten, spanische Jesuiten den gleichen Groll gegen den absoluten Herrscher. In den Niederlanden spielt sich auch der Kampf zwischen Princeps und Populus ab. Der Deutsche Althusius baut das vornehmste System des Monarchomachismus aus[3]). Daß in das wohlbehütete England der Tudors nichts von den neuen aufrührerischen Ideen hineingesickert sei, ist schwerlich anzunehmen. Doch ist die festzustellende Zahl der Schriften solchen Geistes gegenüber der Legion französischer und schottischer verschwindend klein und ihre Wirkung unter Elisabeth zunächst nur gering. Der englische Reformator John Poynet (1514?—56), der Bischof von Winchester, schreibt in Straßburg «A Short Treatise of Politique Power, and of the true obedience which Subjectes owe to kynges and other civile governours . . .» (gedr. 1556). Christopher Goodman (1520?—1603) veröffentlicht 1558 «How superior Powers ought to be obeyd of their subjects, and wherein they may lawfully be, by God's word, disobeyd and resisted . . .» Da Elisabeth der monarchomachische Geist der letztgenannten Schrift mißfällt, ändert Goodman seine Theorien später ab[4]). Von einem englischen Katholiken, dem Bischof von Senlis William Rainolds (1544?—94), einem Flüchtling, erscheint die maßloseste Schrift aller Monarchomachen «De Justa Reipublicae Christianae in reges impios et haereticos Authoritate» in Antwerpen 1592 unter Pseudonym[5]). Die «Vindiciae contra tyrannos» des

---

[1]) Jacobi Opera Regia, London 1619, Βασιλικὸν Δῶρον, Lib. II., S. 163.

[2]) Ebd. S. 152.

[3]) O. Gierke, Joh. Althusius, Breslau 1880, S. 8.

[4]) Blakey, a. a. O., Bd. II, S. 74.

[5]) Wolzendorff, a. a. O., S. 114ff.; Lossen, a. a. O., S. 30.

Hugenotten H. Languet (1518—81)[1]), die unter dem Pseudonym Junius Brutus angeblich im schottischen Edinburgh etwa 1580 erschienen sind, finden, da nämlich dieser «letzte altrömische Republikaner» der persönliche Freund des Sir Philip Sidney ist[2]), sogar Eingang in höchste aristokratische Kreise. François Hotman (1524—90), auf Grund seiner «Franco-Gallia» (1573) der «erste der Monarchomachen», ist Elisabeth und den Großen wohl bekannt wegen seiner vorzüglichen Kenntnis des römischen Rechtes, dessen Vertreter in England damals gern gesehen und gehört werden[3]). Sollte aber sein epochemachendes Hauptwerk in England unbekannt geblieben sein? Elisabeth wird von Monarchomachen als klassisches Beispiel einer Tyrannin «in titulo» und «in regimine» hingestellt, die man folglich ermorden darf. So u. a. von dem spanischen Jesuiten Mariana (1536—1623), wahrscheinlich unter dem Einfluß des Königs Philipp II.[4])

Unter Jakob I. fassen die monarchomachischen Strömungen in England tiefer Wurzel. Die scharfen literarischen Kontroversen des spanischen Jesuiten Suarez (1548—1617) und des italienischen Jesuiten Bellarmin (1542—1621) mit dem König, der die englischen Katholiken sehr enttäuschte[5]), erregen Aufsehen und werden dadurch der weiteren Öffentlichkeit bekannt.

Ausgehend vom positiven Rechts- und Staatsleben[6]), verkünden alle Monarchomachen auf gleichen gedanklichen Grundlagen ungefähr folgendes Programm:

Die Basis ist die Theorie von der Volkssuveränität, wonach im Staatsvertrag «die obligatio des Fürsten pura, die des Volkes sub conditione gegeben ist»[7]). Hier knüpft nun die Frage nach dem Widerstandsrecht des Volkes an, die brennendste des ganzen

---

[1]) Die Urheberschaft dieser Schrift ist umstritten. Nach der neueren Arbeit von Cardauns, Lehre vom Widerstandsrecht des Volkes, Bonn 1903, S. 92ff., ist mit größerer Wahrscheinlichkeit der Autor Duplessis-Mornay, der Berater Heinrichs von Navarra, der auch einige Zeit in England weilte. Daß die beiden Genannten an den Vindiciae teil gehabt haben, ist das Wahrscheinlichste.

[2]) Blakey, a. a. O., Bd. II, S. 77; Biogr. Universelle, Bd. 29, S. 435ff.

[3]) F. W. Maitland, English Law and the Renaissance, Cambridge 1901, S. 56, Anm. 27.

[4]) Lossen, a. a. O., S. 25.

[5]) Blakey, a. a. O., Bd. II, S. 102; Lossen, a. a. O., S. 35f.

[6]) Wolzendorff, a. a. O., S. 177ff.

[7]) Treumann, a. a. O., S. 62.

Systems. Widerstand ist niemals gegen den König als solchen gestattet, sondern nur gegen den tyrannischen. Daß der «tyrannus absque titulo», d.h. der Usurpator, entthront und sogar von jedem getötet werden darf, ist bei den Monarchomachen und sogar auch bei den Absolutisten der Zeit (u. a. Bodin, Barclay) unbestrittene Lehre[1]). Doch warnen letztere vor dem Vorgehen gegen den Usurpator[2]). Es liegt in der Natur des Staatsvertrages, daß die Anhänger der Volkssuveränität den Usurpator zum legitimen Herrscher machen können[3]). Selbst die Absolutisten sind der Ansicht, daß nach Verzichtleistung des legitimen Herrschers der Usurpator rechtmäßig wird[4]). Tyrann im eigentlichen Sinne bedeutet aber bei den Monarchomachen der legitime Herrscher, der die Schranken seiner Befugnisse überschreitet und dadurch vom legitimen Herrscher zum «tyrannus ex parte exercitii» wird[5]). Auch einige Schriftsteller, die zwischen den Absolutisten und den Monarchomachen stehen, im allgemeinen aber an der Herrschersuveränität festhalten, neigen dazu, den Herrscher, der seine Rechtsordnung überschreitet, einen Usurpator zu nennen. Passiven Widerstand oder Notwehr räumen sie dem Einzelnen ihm gegenüber ein[6]).

Über die Ausübung des Widerstandsrechtes gegen den «tyrannus quoad exercitium» gehen die Monarchomachen in ihren Ansichten auseinander. Doch grundsätzlich halten sie daran fest, daß diese beim Volke in seiner Gesamtheit liegt, aber nur von den Ständen, als Vertretern der Gesamtheit, in Wirklichkeit vollführt werden darf. Der Einzelne hat das Recht des passiven Widerstandes und der Notwehr. Die Stände müssen den schlechten Herrscher vor Gericht fordern, ihn ermahnen, absetzen, strafen oder töten[7]). Nach der Streitschrift «Vindiciae contra tyrannos» (ca. 1580) aber ist sogar jeder einzelne aus den Ständen zu diesem Widerstandsrecht verpflichtet, und wenn diese ihre Pflicht nicht erfüllen, dann darf das Volk selbst das Recht ausüben[8]). Wenn

---

[1]) Ebd. S. 39; Lossen, a. a. O., S. 26; Gierke, a. a. O., S. 146.

[2]) J. Kohler, Lehrbuch der Rechtsphilosophie, Berlin und Leipzig 1917, S. 281.

[3]) Treumann, a. a. O., S. 69f.

[4]) Gierke, a. a. O., S. 306.

[5]) Ebd. S. 146.

[6]) Ebd. S. 311.

[7]) Ebd. S. 146.

[8]) Wolzendorff, a. a. O., S. 106f.

neben der Lehre vom passiven Gehorsam der Untertanen gleich die Ansicht vertreten wird, daß man Gott mehr gehorchen soll als den Menschen[1]) und daß Gott in der Not Rächer erwecke[2]), so gibt dieses revolutionären Geistern gefährlichen Spielraum. Der kalvinistische schottische Humanist Buchanan predigt in seinem Dialog «De jure regni apud Scotos» (1579 veröffentlicht) auch das Extrem der Monarchomachen, daß selbst der Einzelne den König absetzen und töten darf[3]). Der englische Katholik, der Flüchtling Rainolds, steigert in seiner Erregung seine monarchomachischen Weckrufe bis zu dem fanatischen Aufruf in seinem Pamphlet «De Justa Reipublicae . . .», daß es Pflicht des Königs sei, den Frieden des Staates über sein Leben zu stellen, und daß es folglich auch heilige Pflicht des Bürgers sei, den König, der nicht so handelt, zu vernichten[4]).

Die allgemeingefährliche und unübersehbare Tragweite der monarchomachischen Pamphlete liegt darin, daß sie die ruhigen Bürger aufschreckten, die unzufriedenen hetzten, «put them upon examining the extent of their (the princes') power, which some were willing to curtail and strayten as much as they could»[5]). So sagt eine Kritik von der Wirkung des «Short treatise» (gedr. 1556) von John Poynet. Also wühlen auch in England diese revolutionären Ideen und machen den Glauben an Legitimität und Autorität wankend.

2. Die absolutistische Staatsrechtslehre.

Antimonarchische Epidemie und Verehrung des königlichen Absolutismus sind die beiden Pole im Staatsleben der Renaissance. Auch die absolutistische Idee erwächst aus der mangelhaften Abgrenzung von Herrscher- und Volksrechten. Die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts bedeuten für beide Richtungen ungefähr die Höhe. Bodin, der für die Hugenotten eintrat, selbst aber nicht Kalvinist war, formuliert 1576 in seinem Hauptwerk «De la république» den monarchischen Souveränitätsbegriff. Diesem Majestätsbegriff liegt der Individualitätsbegriff der Renaissance zugrunde, der dem Zeitalter vor allem durch Niccolò Machiavelli

[1]) Cardauns, a. a. O., S. 47.
[2]) Lossen, a. a. O., S. 23.
[3]) Ebd. S. 26.
[4]) Wolzendorff, a. a. O., S. 116.
[5]) Zit. nach Blakey, a. a. O., Bd. II, S. 75.

(«Principe», gedr. 1531) gebracht wurde. «Es war eine neue Anschauung des Menschen in ihm (Machiavelli). Der Mensch war ihm eine Naturkraft: lebendige Energie»[1]). Der Wille zur Macht in dem «neuen Fürsten» Machiavellis ist aber eine «virtù ordinata», d. h. eine des Zieles wegen von der Staatsräson geordnete Energie. Eine innere, grundsätzlich gute moralische Einstellung könnte sich wohl mit Machiavellismus vertragen, wenn die Fähigkeit dazutritt, im gegebenen Fall doch die Staatsräson als maßgebenden Faktor über alles zu setzen[2]). Der Tyrann, der Usurpator werden nach Machiavelli ebenso wie der rechtlich handelnde und der angestammte Fürst für legitim erklärt. Die Legitimität schätzt Machiavelli nur insofern, als sie manchen Nutzen mit sich bringt. Vom nicht legitimen, dem «neuen Fürsten», behauptet Machiavelli, daß «seine Herrschaft von vornherein gesicherter und fester sei, als wenn er sie ererbt hätte. Denn die Taten eines neuen Fürsten werden viel genauer beobachtet als die eines angestammten, und wenn sie verdienstlich erscheinen, machen sie auf die Menschen viel mehr Eindruck und binden sie viel fester an den Herrscher als das Alter seines Geschlechts ... So wird er doppelten Ruhm ernten, daß er ein neues Reich begründet, wie der doppelte Schande auf sich ladet, der ein ererbtes Reich durch seine Torheit verliert»[3]). Der neue Fürst wird nicht so sehr durch sein Verdienst als durch seine Klugheit der Volksfürst. Er muß sein System ableugnen[4]). Gewalttaten muß er, damit sie wirken, alle auf einmal vollbringen[5]). Machiavellismus ist eine ganz irdische Kraft. Alles Gottesgnadentum schiebt sie wie die Legitimität beiseite. Nur der aktiv handelnde Mensch, dem Erfolg alles bedeutet, gilt[6]).

Machiavelli ist auch der englischen Renaissance wohlbekannt. Schon 1584—88 erschienen Londoner Machiavelli-

---

[1]) W. Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrh. Archiv f. Gesch. der Philos. 1891, S. 633.

[2]) F. Meinecke, Idee der Staatsräson, München und Berlin 1924, S. 51. Doch meint Meinecke hernach: «Das Denken in inneren Konflikten ... setzt eine verfeinerte ... vielleicht erst mit Shakespeare einsetzende Mentalität voraus.» Vgl. dazu den Abschnitt über Shakespeares «Henry IV.».

[3]) Machiavelli, Der Fürst, Übers. v. Merian-Genast, 8. Bd. Klassiker der Politik, S. 119.

[4]) K. Heyer, Machiavellismus, Berlin 1918, S. 48.

[5]) «Der Fürst», a. a. O., S. 76f.

[6]) Heyer, a. a. O., S. 23.

Ausgaben, die für Italien bestimmt waren[1]). N. Kempner weist in ihrer jüngst erschienenen Abhandlung nach, «daß des großen britischen Piraten und königlichen Günstlings, des Entdeckers und Kolonisators um die Wende des Jahrhunderts[2]), des Sir Walter Ralegh Staatstheorie die Einführung des europäischen politischen Geistes der Renaissance, des Machiavellismus, in England ist»[3]). Ralegh, der Machiavellis sämtliche theoretische Schriften kannte[4]), habe vor allem die Seele des Machiavellismus, die Staatsräson, erfaßt und gepredigt. Ralegh, die einflußreichste Persönlichkeit jener Tage, hat mit seinen neuen Ideen großen Einfluß auf seine Freunde — u. a. Spenser, Marlowe[5]) — und auf weitere Kreise ausgeübt. Auch am englischen Hofe wird der «Principe», das «Handbuch des Hofes»[6]), studiert[7]). Edward Meyer hat das Verhältnis der elisabethanischen Dramatiker zu dem Florentiner untersucht und festgestellt, daß die Engländer, außer den Studenten, denen der echte «Principe» durch lateinische Übersetzungen bekannt war, Machiavelli hauptsächlich durch den französischen Hugenotten Gentillet kennen, der die auffälligsten Lehren Machiavellis aus dem Zusammenhang herausgenommen hatte in seinem «Contre-Machiavel»[8]). Gentillet wird 1577 von einem unbekannten Autor für England ins Lateinische übertragen[9]). Simon Patericke übersetzte vor 1602 den «Contre-Machiavel» ins Englische[10]). So wird Machiavelli in dem elisabethanischen Sinne des Wortes «a kind of allegorical personification of all villainy; the counterpart of the devil»[11]). Daß Gentillets «Contre-Machiavel» sich weit und schnell auf englischem Boden und besonders unter elisabethanischen Dramatikern verbreitet — bereits um 1590 ist Gentillet so bekannt,

---

[1]) Nadja Kempner, Raleghs staatstheoretische Schriften, Leipzig 1928, S. 23, Anm. 1.

[2]) Ebd. S. 11ff.

[3]) Ebd. S. 23.

[4]) Ebd. S. 27.

[5]) Ebd. S. 18.

[6]) Zit. nach Cardauns, a. a. O., S. 92.

[7]) P. Kabel, Sage von Heinrich V., Berlin 1908, S. 123f.

[8]) E. Meyer, Machiavelli and the Elizabethan Drama, Weimar 1897, S. 9, 14.

[9]) A. Hauffen, Sh.-Jb. 35, S. 274ff.

[10]) Hauffen hat a. a. O. die noch von N. Kempner S. 24 wiederholte Ansicht, daß Paterickes Übersetzung zwischen 1577 und 1602 im Manuskript zirkuliert habe, als unbegründet zurückgewiesen.

[11]) E. Meyer, a. a. O., S. 103.

daß sein Name nicht mehr ausdrücklich zitiert werden muß[1]) —, hat nach Mario Praz darin seinen Grund, daß das Seneca-Drama der Elisabethaner dem Machiavellismus den Boden gut vorbereitete[2]).

Es ist interessant, in Marlowes «Tamburlaine» den echten und in seinem «Jew of Malta» den elisabethanischen Machiavellismus vertreten zu sehen[3]). Ist nun bei Shakespeare, der Machiavelli nur aus Marlowe, Gentillet und seinen historischen Quellen kannte[4]), auch das volkstümliche Vorurteil gegen Machiavelli und ein Dämmern der Erkenntnis vom echten Machiavellismus zu finden? Der Begriff von der Staatsräson ist von etwa 1560 ab allgemein verbreitet und in England insbesondere durch Ralegh gefördert worden — wenn seine staatstheoretischen Schriften auch erst zwischen 1603 und 1607 endgültig abgefaßt wurden[5]), so kann man eine Beschäftigung mit diesen Ideen und eine Einwirkung derselben auf Raleghs Umgebung doch sicherlich früher ansetzen. Meinecke schneidet die Frage an, ob auch Shakespeare von dieser neuen Modelehre gewußt habe[6]). Die Hellsicht eines Dichters aber wird so etwas Überpersönliches wie die Staatsräson des echten Machiavellismus wohl erfaßt haben, ohne tiefer in die Lehre dieses Begriffs eingedrungen zu sein. Intuitiv unterscheidet er zwischen dem «Politicus»[7]), dem Ränkeschmied, den er verachtet, und dem Volksfürsten, dessen Politik einen höheren Endzweck verfolgt.

Im gleichen Jahre wie Gentillets «Contre-Machiavel» (1576) erschien Bodins Hauptwerk «De la république». Darin legt Bodin das wesentliche rechtliche Merkmal des Monarchen fest, die Souveränität, d. i. «die höchste, dauernde, eigene, von den Gesetzen entbundene Gewalt über die Untertanen»[8]). Selbst der rechtswidrige Befehl des Monarchen verpflichtet den Untertan[9]). Aktiven

---

[1]) Ebd. S. 53.

[2]) Mario Praz, Machiavelli and the Elizabethans, Annual Italian Lecture of the British Academy 1928, S. 17ff.

[3]) E. Meyer, a. a. O., S. 39ff.

[4]) Ebd. S. 76.

[5]) N. Kempner, a. a. O., S. 18.

[6]) F. Meinecke, Idee der Staatsräson, S. 152 und Anm. 1.

[7]) Vgl. zum elisabethanischen Begriff «politic, policy, politician» M. Praz, a. a. O., S. 13ff.

[8]) E. Hancke, Bodin, Breslau 1894, S. 9.

[9]) Ebd. S. 74; Gierke, a. a. O., S. 309.

Widerstand gegen Leben und Stellung eines «tyrannus quoad exercitium» gestattet Bodin nicht, wenn er diesem auch Namen und Würde eines Königs abspricht[1]). So schlecht der König also sein mag, immer ist er, wenn legitim, «superior populo». Im Sinne der Staatsräson aber vermeidet Bodin die Propaganda für einen willkürlichen Absolutismus. Der Suverän ist den natürlichen und göttlichen Gesetzen unterstellt[2]). Um die Bindung an das göttliche Gebot zu betonen und ganz besonders um den absoluten Charakter des Königtums zu stützen und der Legitimität eine tiefere Wurzel zu geben, findet man den Ursprung der königlichen Gewalt im Gottesgnadentum[3]).

Die Erneuerung dieser mittelalterlichen Lehre ist von praktischer Bedeutung, weil sie allen monarchomachischen Theorien den Stachel nimmt. Denn «das Gottesgnadentum war der metaphysische Ausdruck für das Eigentum des Herrschers an der Suveränität»[4]). Die volle Theorie vom göttlichen Recht der Könige vereinigt in sich das monarchische Prinzip, das Legitimitätsprinzip und das Attribut des Absoluten auf der Seite des Herrschers, des passiven Gehorsams auf der Seite der Untertanen[5]). In Verbindung mit dem Bodinschen Suveränitätsbegriff hat diese Lehre tiefe Wurzeln geschlagen.

Die Verbreitung Bodinscher Ideen ist gerade in England sehr weitgehend. Bodins Abhandlung wird ins Englische übertragen und zu einem vielgelesenen Buch in Cambridge[6]). Zeitgenössische englische Juristen stimmen mit seinen Theorien überein und bauen sie weiter aus[7]). Daß die gekrönten Häupter sich lieber auf ein göttliches Recht berufen als auf einen, wenn auch theoretisch unveränderlichen, Herrschaftsvertrag, weist J. N. Figgis in seiner Abhandlung an den englischen Königen von Richard II. bis Königin Elisabeth nach. In der Flugschriftenliteratur der elisabethanischen Zeit kehrt immer der zentrale Gedanke vom göttlichen Recht

---

[1]) Hancke, a. a. O., S. 30.

[2]) Meinecke, Staatsräson, S. 78.

[3]) Hancke, a. a. O., S. 23.

[4]) Ebd. S. 23.

[5]) J. N. Figgis, The Divine Right of Kings, Cambridge 1896, S. 5f.

[6]) Ebd. S. 128.

[7]) Ebd. S. 128; J. Hatschek, Engl. Staatsrecht, I. Bd., Tübingen 1905, S. 605ff. Vgl. dazu ferner Kempner, a. a. O., S. 31ff. über die Einführung des französischen Machiavellismus in England.

der Könige und der religiösen Pflicht des Gehorsams der Untertanen wieder. So bei Bilson (ca. 1585), Bullinger (ca. 1571) und besonders bei Jewel (1522—71) in seiner «Apology for the Church of England» in der Forderung: «obedience is due to princes and magistrates though they be very wicked»[1]).

Unter Jakobs I. Einfluß schreiben die beiden in Frankreich lebenden Schotten William Barclay und A. Blackwood († 1613) in Bodins absolutistischem Geist[2]). Sie betonen mehr als Bodin das göttliche Recht der Könige und bestärken dadurch Jakob in seinen Anschauungen.

Je mehr Gewicht die absolutistischen Lehren auf Legitimität, Gottesgnadentum, absolute Suveränität und Passivität der Untertanen legen, desto lauter betonen die Gegner: «the merely official character of kingship and the right of resistance»[3]). Die letzten Jahrzehnte des 16. und die ersten des 17. Jahrhunderts widerhallen von diesen gegensätzlichen Forderungen. Der Erfolg ist ein wachsendes Interesse selbst des breiteren englischen Publikums an diesen Fragen. Ziel und Richtung seiner Einstellung schreibt jedoch die Verfassung den Tudor-Untertanen vor. Diese orientiert sich am englischen Staatsrecht.

Einfluß der Staatsrechtslehren auf das englische Staatsrecht.

Das englische Staatsrecht des 16. Jahrhunderts wird vom Monarchomachismus und Absolutismus umflutet. Prinzipiell ist aber das offizielle englische Staatsrecht der Zeit — von Heinrich VII. ab — absolutistisch gefärbt.

Das Königtum wird unter den Tudors als eine «personifizierte dignitas» betrachtet, deren Träger Eigentümer derselben ist[4]). Die Prärogative des Königs wird immer weiter ausgebaut. Bodins Suveränitätslehre mit der Theorie vom Gottesgnaden-Königtum und die Wirkung des neu eingeführten römischen Rechtes befruchten die Entwicklung zu einem fast «byzantinisch gesinnten Zeitalter»[5]).

---

[1]) Zit. nach Figgis, a. a. O., S. 96ff.
[2]) Ebd. S. 129ff.
[3]) Ebd. S. 102.
[4]) Hatschek, Engl. Staatsrecht, I, S. 590.
[5]) Ebd. I, S. 602ff.

In der Legitimitätsauffassung dagegen orientieren sich die Tudors nicht an Bodinschen Lehren, sondern an Coke, trotzdem dieser Vertreter des Common Law ist. Nach Coke ist der König «de facto» der legitime: «if there be a King regnant in possession, although he be Rex de facto, and non de jure, yet is he seignior le Roy within the Purvieu of this statute (Statute of Treason). And the other that hath right, and is out of possession, is not within this Act. Nay, if treason be committed against a king de facto, and non de jure, and after the King de jure commeth to the Crown, he shall punish the treason done to the King de facto: And a pardon granted by a King de jure, that is not also de facto, is voyd»[1]). Der Besitzstand als solcher verleiht also die Rechte und ist sogar maßgebender als Erblichkeit und Legitimität. Diese englische Einstellung zum Usurpator, die Machiavellis Stellung zur Legitimität entspricht, ist aus rein politisch aktuellem Nützlichkeitsstandpunkt erwachsen. Daß es aber gut sei für den Usurpator, den Schein der Erblichkeit zu suchen, betont auch die englische Renaissance. Sobald der rechtmäßige König auf die Krone verzichtet, fällt der Makel der Illegitimität des Usurpators nach allgemeiner staatsrechtlicher Anschauung der Absolutisten.

Die Frage nach dem Verhältnis der Untertanen zum König, die zentrale Frage aller staatsrechtlichen Diskussionen, wird in dem englischen Staatsrecht der Zeit auch gestellt in dem Problem, ob man dem König seines Amtes oder seiner Person wegen Untertanentreue schuldet[2]). Die meisten Juristen sind mit Coke der Meinung, die er im House of Lords einmal äußerte: «that allegiance is tyed to the body natural of the King and not to his body politick», der die Ansicht anderer Juristen, «that legiance is tyed to the kingdome and not to the person of the King» gegenübersteht[3]). In Cokes Lösung dieses Problems liegt der Keim zu der gefährlichen Frage: Hört die Untertanenpflicht auf, wenn sich der König persönlich nicht bewährt, und beginnt dann das Widerstandsrecht gegen den «tyrannus ex parte exercitii»? Die Richtung einer Entwicklung ist durch diese große offene Frage angegeben, die monarchomachische Wege einschlägt und geradeswegs in die

---

[1]) E. Coke, The Third Part of the Institutes of the Laws of England, London 1648, Cap. I, S. 7.

[2]) G. Allen, The Royal Prerogative in England, London 1849, S. 78ff.

[3]) Ebd. S. 81.

große Revolution mit ihrem Fragenkomplex um Königtum und Volksautorität mündet.

Dieser neue fragende Geist erwacht erst nachdrücklicher gegen Ende der elisabethanischen Zeit, sobald das Bürgertum erstarkt und selbstbewußt wird. Zuvor aber wagt man nicht, die staatsrechtlichen Zeitprobleme laut zu erörtern. Elisabeth verwendet ihren ganzen Einfluß und ihre Klugheit darauf, die Entwicklung anzuhalten. Sie zentralisiert alle staatlichen Einrichtungen sehr stark, besonders die juristischen Institutionen, beengt Rede- und Preßfreiheit und verachtet alle politischen und philosophischen Spekulationen[1]). W. Blackstone rühmt in seinen «Commentaries» (1765/69): — «the genuine freedom of (his) age . . . discussing the limits of the king's prerogative. A topic, that in some former ages was thought too delicate and sacred to be profaned by the pen of a subject»[2]). Mit der «früheren Zeit» meint er besonders die elisabethanische, in welcher nach Elisabeths Ausspruch selbst das Parlament «ought not to deal, to judge, or to meddle, with her majesty's prerogative royal»[3]). Nach der Ansicht der Tudors — und besonders nach der Elisabeths — haben die Untertanen nur dann sich über politische Dinge zu äußern, wenn sie danach gefragt werden[4]).

Daß auch Bühne und Literatur der Elisabethaner gebunden sind, ist nach allem wohl verständlich. «Art was, as Shakspeare lamented, made tongue-tied by authority»[5]).

Auswirkung der Staatsrechtslehren in der Tudor-Verfassung.

Die Verfassung, ein Spiegelbild staatsrechtlicher Zeitströmungen, beantwortet im Tudorschen Sinne die Frage nach der rechtlichen Stellung des Königs und der Untertanen. Die kluge Königin erkennt sicherlich, wie groß die Wirkung der staatsrechtlichen Analyse ist, wenn sie sich auf tatsächlich geltendes Recht

---

[1]) J. R. Tanner, Tudor Constitutional Documents, Cambridge 1922, S. 182.

[2]) W. Blackstone, Commentaries on the Laws of England, Oxford 1778, I, S. 237.

[3]) Zit. nach Blackstone, I, S. 238.

[4]) Tanner, a. a. O., S. 555.

[5]) Vgl. Ph. Sheavyn, The Literary Profession in the Elizabethan Age, Manchester 1909, S. 61.

berufen kann, und wie besonders im rechtlichen Leben und Denken Englands diese Tradition eine große Rolle spielt[1]). Darum macht Elisabeth Gebrauch vom Parlament wie ein Despot von seiner militärischen Macht und überwacht alle wichtigen Festsetzungen, die den Lebensnerv ihres Regimentes, die Suveränität, angehen.

Die Suveränität innerhalb und außerhalb des Reiches zu erklären, ist das Ziel einer ganzen Reihe von Gesetzen. Die Dokumente der Tudors atmen in Form und Inhalt den Geist der Theorie von der unteilbaren höchsten Suveränität. Besonders die Suprematsakte seit Heinrich VIII. betonen immer wieder den unbedingten Gehorsam der Untertanen selbst den rechtswidrigsten Befehlen gegenüber. Widerstand irgendwelcher Art ist Hochverrat. Dieser wird unter den Tudors genau umschrieben. Zahl und Genauigkeit der Treasons Acts steigern sich erheblich in dieser Zeit[2]). «Elizabeth's Second Treasons Act made it high treason to compass the death or bodily harm of the Queen, or to deprive her of her imperial Crown, and to declare such compassing in writing or words. It adds to the old offence of compassing the King's death the newer crimes of compassing or conspiring to compass his bodily harm or deposition»[3]). Sir E. Coke bemerkt zum Law of Treason: «to take the King by force and strong hand and to imprison him until he hath yielded to certain demands, this is a sufficient overt act to prove the compassing and imagination of the death of the King; for this upon the matter is to make the King a subject, and to despoil him of his kingly office of royal government»[4]). Daß Shakespeare als Tudor-Untertan das Law of Treason kannte, ist anzunehmen. Nach Tanner war Shakespeare genau orientiert über die Personen bei einer gericht-

---

[1]) So wird die Magna Charta in Elisabeths Tagen nie erwähnt, weil sie als ein Faktor im Staatsleben angesehen wird, der die Suveränität des Herschers untergräbt. — Sh. erwähnt diesen großen Freiheitsbrief, die wichtigste Tatsache in Johanns Regierung, auch nicht in «King John». — Ebenso wird in England zweimal die Absetzung des Königs als Ausübung eines rechtlichen Aktes des Parlamentes angesehen (Eduard II., Richard II.). — Die Monarchomachen aber berufen sich hauptsächlich auf positives Recht. — Darum will Elisabeth sicherlich nicht Richard II. erwähnt wissen, und aus dieser Überlegung heraus ist auch ihre Einstellung zu Shakespeares «Richard II.» wohl zu verstehen.

[2]) Tanner, a. a. O., S. 375ff.

[3]) Ebd. S. 381.

[4]) Zit. nach Tanner, a. a. O., S. 378.

lichen Verhandlung über Hochverrat[1]). Gewiß wird Shakespeare, der an der Empörung von 1599 besonderes, persönliches Interesse hatte, auch unterrichtet gewesen sein über das Verhör des Grafen Essex.

Gegen das Hochverratsgesetz verstößt auch ausdrücklich der Untertan, der das Recht des Parlamentes, im Verein mit der Königin die Thronfolge-Angelegenheiten zu bestimmen und ändern zu können, in Frage stellt[2]). Es war Gesetz geworden, daß der König — zwar nur mit gesetzlicher Ermächtigung — die Thronfolge-Ordnung bestimmen durfte[3]). Damit fiel das erbliche unveräußerliche Recht auf Thronfolge, wie Eduard IV. es statuiert hatte[4]). Es ist aktuelle politische Notwendigkeit, daß Elisabeth solches betont, denn im letzten Thronfolge-Gesetz Heinrichs VIII. war sie zwar nicht ausdrücklich als die illegitime Tochter Heinrichs VIII. hingestellt, doch auch nicht wie eine legitime beachtet worden[5]). So sehr der Legitimitätsbegriff und die Theorie vom Gottesgnaden-Königtum in der volkstümlichen[6]) und selbst in der Königin Anschauung verwurzelt sind[7]), so bestimmen die Tudors aus Zweckmäßigkeit die Verfassung dennoch in der Art, wie Heinrich VII. es schon tat, der den Usurpator sogar durch ein Gesetz in seinen Rechten schützte[8]).

Trotz des strammen Regiments der Tudors «for the present the majority of the nation was satisfied with the balanced Tudor polity»[9]). Nach den langjährigen Bürgerkriegen war man froh, endlich einmal frei aufatmen zu können. Doch als die Gesundung der Nation im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eingetreten war und Elisabeths volkstümliche Beliebtheit sank, da ließ die

---

[1]) Tanner, a. a. O., S. 422. Aus Holinshed wußte Sh. nur, daß Wolsey Knyvet privatim examinierte (Boswell-Stone, Shakespeare's Holinshed, S. 434ff.). Bei Shakespeares «Heinrich VIII.» (1, 2, 107ff.) aber erscheint der Surveyor Buckinghams als Zeuge in der Staatsratssitzung, wie es in der historischen war.

[2]) Figgis, a. a. O., S. 87.

[3]) J. Hatschek, Engl. Verfassungsgeschichte, München 1913, S. 377.

[4]) Ebd. S. 377.

[5]) A. Bailey, The Succession to the Engl. Crown, London 1879, S. 133.

[6]) Figgis, a. a. O., S. 87f.

[7]) J. Hatschek, Engl. Verfassungsgeschichte, S. 378.

[8]) Ebd. S. 377.

[9]) W. S. Holdsworth, A History of English Law, London 1924, Bd. IV, S. 216.

alte unbestrittene Unterwürfigkeit gegen die Königin nach und ein unabhängiger, freier Geist machte sich breit[1]).

Entwicklung der Staatsrechtslehre unter Jakob I.

Jakob I. ist der legitime erbliche Nachfolger Elisabeths auf dem englischen Thron. In dieser Eigenschaft kommt er einem tief verwurzelten volkstümlichen Rechtsbedürfnis entgegen. Vielleicht ist die freudige Erwartung, mit der man dem neuen König entgegensah, auch aus diesem Grunde verständlich[2]).

Diskussionen über rechtliche Probleme, die in der Luft lagen, waren bisher als gewagt verpönt. «The Tudors were too wise to seek trouble by propounding an academic theory of supremacy unless it was politically necessary to propound it»[3]).

Der erste Stuart dagegen will mit seinen Juristen seine Stellung, die stark angefeindet wird, theoretisch unterbauen. Er ist auch befähigt, sich in den staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit zurechtzufinden und durch Anwendung seiner eigenen Theorien sie in seinem Sinne zu lösen[4]). Er behauptet «eine unmittelbar göttliche Abstammung und ein gottähnliches Wesen der persönlichen Majestät und leitet hieraus die unbedingte Heiligkeit und Unverletzlichkeit des Herrscherrechtes her[5]). Auf diesem — fast mittelalterlich romantischen — Begriff vom Königtum fußt die Lehre von der Prärogative des Königs, die erst jetzt systematisch ausgebaut wird. Der König steht jenseits des Rechtes, ist Rechtsvollzieher im Namen Gottes[6]). Jakobs I. Ansicht von seiner und der Untertanen rechtlichen Stellung drückt sich aus in seinem Ausspruch: «As it is blasphemy and atheism in a creature to dispute what the deity may do, so it is presumption and sedition in a subject to dispute what a king may do in the height of his power»[7]). Der Untertan darf sich nicht einmal mit den Mysterien des Staates und mit der königlichen Prärogative beschäftigen[8]), sonst würde

---

[1]) Tanner, a. a. O., S. 558.
[2]) Figgis, a. a. O., S. 88.
[3]) Holdsworth, a. a. O., Bd. VI, S. 21.
[4]) Ebd. S. 20f.
[5]) Gierke, a. a. O., S. 70 und Anm. 38.
[6]) Hatschek, Engl. Verfassungsgeschichte, S. 370.
[7]) Zit. nach Blackstone, a. a. O., Bd. I, S. 238.
[8]) Hatschek, a. a. O., S. 371.

er dem «kleinen Gott»[1]) den mystischen Nimbus rauben. Die Haltung des Untertanen gegenüber dem König soll völlige Passivität ausdrücken. Solche ungesunde Übersteigerung des Suveränitätsbegriffes ist der Höhepunkt einer Entwicklung der staatsrechtlichen Spekulationen, die schon vor Jahrzehnten begonnen hatte.

Um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert regen sich in England diese oben gezeichneten staatsrechtlichen Strömungen. Es ist auch eben die Zeit, in der alle Königsdramen Shakespeares entstanden sind. «Shakespeare, der vorherrschend in der Welterfahrung lebte, alle Kräfte seines Geistes dem, was um ihn in Welt und Leben geschieht, entgegenstreckend[2]», wird aus der Welt des damaligen England manches von den brennenden Problemen haben mitsprechen lassen bei der Gestaltung seiner Könige in den Historien, in welchen das gleiche Problem der Angelpunkt ist wie in den staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit. Ob im Einvernehmen oder in Kritik über das, was zu den Problemen durch Staatsrecht und Verfassung verkündet wird, das ergibt sich, wenn versucht wird, die Grundfrage des Zyklus — Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein? — mit Rücksicht auf die literarischen und historischen Quellen zu beantworten und das Ergebnis mit den Zeitanschauungen zu vergleichen.

Staatsrechtliche Zeitanschauungen bei Shakespeare.

«King Henry VI.» (Parts I, II, III).

Um zu prüfen, ob bei dem Dichter in dem Zeitraum der Entstehung von 1 H. VI.[3]) (etwa 1590)[4]) bis H. VIII.[5]) (1613) eine Entwicklungslinie in anklingenden staatsrechtlichen Gedanken festzustellen ist, wird bei Beantwortung der Grundfrage der Historien von 1 H. VI. ausgegangen.

Daß Heinrich VI. ein schwacher, unfähiger König war, be-

---

[1]) Jakob, I., Das Königlich Geschencke, verteutschet durch E. Thomson, Hamburg 1604, I. Tl.

[2]) Dilthey, Erlebnis und Dichtung, S. 216.

[3]) 1 H. VI. = The First Part of King Henry VI.

[4]) Die Entstehungsdaten der Sh.-Historien sind angegeben nach W. Kellers Einleitungen zu den einzelnen Königsdramen in Bd. I, Shakespeares Werke, übers. v. Schlegel und Tieck, hrsg. v. W. Keller.

[5]) H. VIII. = The Famous History of the Life of King Henry VIII.

richtet schon Shakespeares Gewährsmann Holinshed[1]). Der Hader der Großen wird so nur verständlich. Daneben hat Shakespeare[2]) aber auch schon in 1 H. VI. manchen Hinweis auf den illegitimen Lancaster Heinrich VI. Die Szenen 4 und 5 des 2. Aufzuges, ferner 3, 4, 28ff. und 4, 1, 78ff. zeigen Richard Plantagenet als den von den illegitimen Lancasters unrechtmäßig in seinem Recht Zurückgesetzten. Dazu verdeutlicht die Mortimer-Szene (1 H. VI. 2, 5), die Shakespeares Eigentum ist[3]), daß der Dichter ausdrücklich Heinrich VI. als den illegitimen Kronenträger ansieht. Hat Shakespeare diesen erschwerenden Anklagepunkt gegen den schwachen König herangezogen, um Heinrich VI. als einen Usurpator, einen «tyrannus absque titulo», nach dem Standpunkt vieler zeitgenössischer Staatsrechtslehrer um so stärker verneinen zu können? Die beiden Anklagepunkte: Heinrich, der schwache König, der «tyrannus ex parte exercitii» — denn auch der unfähige Regent mißbraucht sein Amt wie der «tyrannus ex parte exercitii» im eigentlichen Sinne des Wortes — und Heinrich, der illegitime König, der «tyrannus ex defectu tituli», werden nun der rote Faden für das ganze Königsdrama. Monarchomachischen Ideen ist also in dieser Historie ein weiter Spielraum gegeben.

Doch auch staatsrechtliche Probleme machiavellistischer Färbung können sich hier geltend machen, denn König Heinrich ist der passive, erfolglose Fürst, den Machiavelli grundsätzlich verneint.

Löst Shakespeare diese Probleme oder bleibt es bei dem Gewirr von unbeantworteten staatsrechtlichen Fragen, wie die Chronik es bietet?

Die Frage nach Shakespeares Stellung zum Monarchomachismus und Machiavellismus wird in 1 H. VI. nur angeschnitten. Des Dichters Verhältnis zu Heinrich VI. und zu dessen Widerpart York ist schwankend. Gloucester, der Shakespeares wie des Chronisten Sympathie trägt, steht treu zu Heinrich VI. Er gibt bei Shakespeare in dem bösartigen Streit mit Winchester (1 H. VI. 3, 1) «aus Mitleid für den König nach». Shakespeares Gloucester ermahnt Vernon und Basset zur Ruhe (1 H. VI. 4, 1, 23ff.) Er möchte alles entfernen, was Heinrichs Recht und Sicherheit er-

---

[1]) Vgl. Boswell-Stone, Shakespeare's Holinshed, London 1896, S. 205ff.

[2]) Alle Zitate nach der Globe Edition, London 1926.

[3]) Anm. v. Keller zu 1 H. VI. 2, 5, 1, Bd. V, 15. Tl. Shakespeares Werke, hrsg. v. W. Keller, S. 234.

schüttert. Aus diesem Grunde ermahnt er — was Holinshed nicht von ihm erzählt — seinen König, den unrechtmäßig behandelten Richard Plantagenet wieder in die Herzogswürde einzusetzen (1 H. VI. 3, 1, 152 ff.).

Wenn der Streit um die rote und weiße Rose auch scheinbar dadurch beigelegt wird, daß der König den objektiven, harmlosen Schiedsrichter abgibt — was Holinshed nicht von Heinrich VI. berichtet — und arglos die rote Rose nimmt (1 H. VI. 4, 1, 151 ff.), so sieht Exeter, der bei Shakespeare stets treu zu den Lancasters hält, weiter als Warwick, Gloucester und Heinrich VI. Er sieht voraus, daß die eine Gefahr, York, der die Legitimität und die Kraft vertritt, und die andere, der schwache, umstrittene König, Umsturz und Verwirrung heraufbeschwören (1 H. VI. 4, 1, 182 ff.).

York scheint in 1 H. VI. nicht besondere Shakespearesche Sympathien für sich zu haben, denn daß die selbstsüchtigen Streitigkeiten zwischen York und Somerset des großen Helden Talbot Verderben sind, ist nicht in Holinsheds Chronik aufgezeichnet[1]). Nach Lucy, der objektiven Person in 1 H. VI. 4, 3 und 4, begehen die beiden Lords schmachwürdigen Verrat am Vaterlande. Wenn dagegen York als Partner Heinrichs VI. auftritt, ist er schon hier in 1 H. VI. der kraftvollere und patriotischere von beiden. York scheint von fanatischem Haß gegen den Erbfeind Frankreich beseelt zu sein. Bei Holinshed[2]) hingegen spielt er gar keine Rolle in den Friedensverhandlungen mit dem Feind. Der Shakespearsche York verhindert einen «weibischen Frieden», wie ihn der milde Heinrich VI. sicherlich auf sich genommen hätte (1 H. VI. 5, 4, 102 ff.).

In den späteren Fortsetzungen dieses ersten Teils der Historie von Heinrich VI. treten die beiden Parteien, der schwache König, dessen Legitimität angezweifelt wird, der seines Landes Verderb ist, und der schlagfertige York, der der Vertreter des Legitimitätsprinzips ist und Sinn für Englands Größe hat, sich deutlicher gegenüber.

Heinrich VI. hat Königin Margareta teuer erkauft, wie Shakespeare aus Holinshed[3]) wußte. Shakespeare betont durch den Mund der Vasallen Salisbury, Warwick, York und Gloucester, wie unklug,

---

[1]) Shakespeare hat hier ja die Chronologie um Jahrzehnte verschoben.
[2]) Vgl. Boswell-Stone, Shakespeare's Holinshed, S. 239f.
[3]) Ebd. S. 241.

wie wenig englisch des Königs Handlungsweise ist (2 H. VI. 1, 1)[1]). Gloucester, der ehrlich und eifrig — bei Holinshed[2]) und Shakespeare — auf des Reiches Wohl bedacht ist, beklagt sich bei Shakespeare bitter über das schmähliche Ehebündnis Heinrichs VI. (2 H. VI. 1, 1, 75ff.). Shakespeares York ist wie außer sich über diese unpatriotische, unkönigliche Tat:

> France should have torn and rent my very heart,
> Before I would have yielded to this league . . . . .
> And our King Henry gives away his own
> (2 H. VI. 1, 1, 126ff.).

Mit Salisbury und Warwick will er sich auf Gloucesters Seite stellen, «des Landes Gewinn zu erzielen» (2 H. VI. 1, 1, 204). Holinshed berichtet nichts von solcher Maßnahme der vier Lords. Man empfindet des Dichters Kraft und Freude in den mächtigen Strichen am Bilde des feurigen York in dem von Shakespeare eingefügten Monolog in 2 H. VI. 1, 1. Wie verwachsen ist York mit seinem Land:

> Methinks the realms of England, France and Ireland
> Bear that proportion to my flesh and blood
> As did the fatal brand Althaea burn'd
> Unto the prince's heart of Calydon. (2 H. VI. 1, 1, 232ff.).

Er hat doppelten Anspruch auf die Krone, einerseits den der Legitimität und andererseits vor allem den, als der fähige Thronanwärter verpflichtet zu sein, dem die Krone zu entreißen, durch dessen Herrschaft England verelendet.

So sehr durch York Heinrichs unkönigliche, unfähige Art bei Shakespeare beleuchtet wird und Shakespeare dieses noch betont durch die Charakterisierung Margaretas, die sich Heinrich — bei Shakespeare — nach dem Format Suffolks glänzend, ehrgeizig, mächtig gedacht hat (2 H. VI. 1, 3, 53ff.), und ferner durch die Gegenüberstellung von Gloucesters praktischer, ehrlicher und Heinrichs mönchischer Art in der vom Dichter eingeführten Szene mit dem Schwindler (2 H. VI. 2, 1), so scheint Shakespeare doch andererseits an Heinrichs Widerpart York das nicht zu billigen, was sich an rein egoistischen, ehrsüchtigen machiavellistischen Motiven einmischt in seine Ziele. Denn in dem von Shakespeare

---

[1]) 2 H. VI. = The Second Part of King Henry VI.
[2]) Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 246.

erfundenen Zwiegespräch zwischen dem Herzog und der Herzogin von Gloucester (2 H. VI. 1, 2), worin die Herzogin einen ähnlichen ehrsüchtigen Wunsch wie York äußert:

> King Henry's diadem,
> Enchased with all the honours of the world?
> If so, gaze on, and grovel on thy face,
> Until thy head be circled with the same.
> Put forth thy hand, reach at the glorious gold. (2 H.VI. 1, 2, 7ff.),

läßt Shakespeare durch den biederen Gloucester solche Gedanken gänzlich verwerfen:

> Banish the canker of ambitious thoughts.
> And may that thought, when I imagine ill
> Against my king and nephew, virtuous Henry,
> Be my last breathing in this mortal world! (2 H. VI. 1, 2, 18ff.)

Gloucester ist verwirrt und entsetzt über Heinrichs Unklugheit und Schwäche in der Eheangelegenheit (2 H. VI. 1, 1). Er erkennt, daß Heinrich seines Landes Unheil ist. Es scheint ihm auch der Zweifel an Heinrichs Legitimität nahezuliegen — man kann die Stelle, wo Gloucester dem König zuredet:

> . . . if your grace mark every circumstance,
> You have great reason to do Richard right;
> Especially for those occasions
> At Eltham Place I told your majesty. (1 H. VI. 3, 1, 153ff.)

auch in diesem Sinne deuten. Dennoch bewahrt er seinem Lehensherrn Heinrich VI. die Vasallentreue.

So löst Shakespeare hier des Untertanen Konflikt zwischen Lehenstreue und Rechtsempfinden in dem positiven, echt Tudorschen Sinn, daß Gloucester machiavellistisches Machtstreben verpönt, und lehrt, daß man dem Lehensherrn als dem König «de facto» die Treue, so sehr auch Entrüstung über den Kronenträger berechtigt zu sein scheint, auf jeden Fall bewahren muß. Doch wird diese kleine Szene verwischt durch viele nachfolgende, die immer wieder Yorks Legitimität und Tüchtigkeit und Heinrichs Unrecht und Schwäche hervortreten lassen.

Daß York den beiden Nevils lang und breit sein erbliches Anrecht an die Krone auseinandersetzt (2 H. VI. 2, 2) und diese überzeugt von dem guten Recht der Yorks, steht nur bei Shakespeare. Hat der Dichter damit wiederum York als den Vertreter des Legitimitätsprinzips hinstellen wollen, dem die ehrliebenden

und vaterländisch gesinnten Nevils mit Recht huldigen? Es scheint hier, als wolle York nur sein angestammtes Recht behaupten, um Abhilfe der Übelstände zu bringen. Daneben treten andererseits Szenen, die Heinrichs unkönigliche Art betonen, wie 2 H. VI. 3, 1, 82ff., wo er, ohne ernstlich bestürzt zu sein, die Nachricht von den Verlusten in Frankreich empfängt, wo er unklugerweise Gloucester die Protektorschaft entzieht, den unschuldigen Oheim nicht zu verteidigen weiß, trotzdem er nach Shakespeare dessen Unschuld einsieht, sondern feige das Parlament verläßt. Man empfindet, wie Shakespeare sich abwendet von dem mönchischen König und hin zu York mit der schlagfertigen, tatkräftigen Herrschernatur, der seine Pläne in dem von Shakespeare eingefügten Monolog (2 H. VI. 3, 1, 330ff.) auseinandersetzt. Yorks Mittel aber, die Hilfe des Pöbels, scheint Shakespeare gar nicht zu billigen, denn er stellt die Revolution Cades als eine so rohe und sinnlos zerstörende dar, daß man des Dichters Abscheu gegen solchen Aufstand fühlt. Sieht man aber die beiden Rivalen bei Shakespeare sich gegenüberstehen, einerseits König Heinrich, die völlige Passivität, sich selbst bedauernd (2 H. VI. 4, 9, 1ff.), sich sehnend, der Königskrone entsetzt zu sein, um in Frieden als Untertan leben zu können, und andererseits York, durchglüht von hohen Ehr- und Rechtsgedanken —

> . . . thus comes York to claim his right,
> And pluck the crown from feeble Henry's head:
> . . . . . .
> Let them obey that know not how to rule;
> This hand was made to handle nought but gold. (2 H.VI, 5, 1, 1ff.),

— so erkennt man, daß Shakespeare voll persönlicher Überzeugung seinem kraftvollen, tüchtigen York die Worte in den Mund legt:

> . . . thou art not king,
> Not fit to govern and rule multitudes,
> . . . . . .
> Thy hand is made to grasp a palmer's staff,
> And not to grace an awful princely sceptre.
> . . . . . .
> Here is a hand to hold a sceptre up. (2 H. VI. 5, 1, 93ff.)

Nach Shakespeare bürgen auch Yorks Söhne, Warwick und Salisbury für Yorks rechtmäßige und billige Ansprüche. Holinshed berichtet

nur die schlichte Tatsache, daß York sich mit den Nevils verband[1]). Bei Holinshed hat der gefangene York keine Macht. Bei Shakespeare trotzt er mit seinen Anhängern dem König und scheinbar in gutem Recht, denn Salisbury «mit den Silberhaaren» widerlegt überzeugend Heinrichs Vorwurf des Treubruchs und der Schande:

> . . . My lord, I have consider'd with myself
> The title of this most renowned duke;
> And in my conscience do repute his grace
> The rightful heir to England's royal seat. (2 H. VI. 5, 1, 175ff.)

Das ganze Knäuel von Verwirrungen ist jedoch auch zu Ende des 2. Teils der Historie noch nicht gelöst. Dieselben staatsrechtlichen Streitfragen spielen mit hinüber in den 3. Teil — Heinrich, der schwache, illegitime König «de facto», York, der tüchtige, legitime Nebenbuhler, der sich machiavellistischer Politik und Machtgriffe zu gutem Zweck und Ziel bedient. Shakespeare lehnt den unköniglichen, passiven Lancaster ab und bejaht den kraftvollen York. Wie stellt er sich aber zu den machiavellistischen Mitteln Yorks? Ist die Revolution gegen den König «de facto» — den «tyrannus ex defectu tituli» und «tyrannus ex parte exercitii» nach monarchomachischer Auffassung — in diesem Falle sanktioniert?

Gleich zu Anfang des 3. Teils nimmt Shakespeare den Angriff gegen Heinrichs Legitimität wieder auf und fügt die Auseinandersetzung der beiden Rivalen über ihre rechtlichen Ansprüche ein (3 H. VI. 1, 1, 124ff.)[2]). Versucht der Dichter immer wieder Yorks Legitimität zu konstatieren, um dessen Vorgehen gegen den Lancaster zu rechtfertigen? Daß die Verzichtleistung des legitimen Richard II. Bolingbroke legitimierte, wird von der Yorkschen Partei in Shakespeares Historie abgelehnt. Bolingbroke, d. h. die Lancasters, sind und bleiben die illegitimen Kronenträger. Die Ansicht, selbst von Absolutisten der Shakespeare-Zeit geäußert, daß die Verzichtleistung des legitimen Fürsten den Rivalen legitimiere, billigt Shakespeare also nicht — vielleicht weil es sich hier um den hoffnungsvollen York als Kronanwärter handelt. Der Gedanke der Erblichkeit scheint also in Shakespeares Denken der Grundpfeiler aller Ansprüche auf die Krone

---

[1]) Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 288.

[2]) 3 H. VI. = The Third Part of King Henry VI.

zu sein. Darin ist Shakespeare nur ein Kind seiner Zeit, in welcher man nach weitestgehender volkstümlicher Überzeugung das Legitimitätsprinzip als das vornehmste und sicherste Fundament aller Rechtsansprüche ansieht. Selbst Heinrich VI. schwankt in dem Glauben an die Rechtmäßigkeit seines Hauses, und sogar der loyalste Vasall Heinrichs, Exeter, gibt York recht. Er hatte von Anfang an erkannt, daß durch des schwachen Heinrich Regiment die Grundfesten des Reiches erschüttert werden (1 H. VI. 3, 1, 199). Nun kommt er auch zu der Erkenntnis, daß Heinrich nicht nur ein «tyrannus ex parte exercitii», sondern auch ein «tyrannus ex defectu tituli» ist. Doch — und das ist als wesentlich zu betonen — ist der Vasall Exeter trotz dieser Einsicht und des daraus entspringenden Konfliktes seinem König «de facto» bis zum letzten treu.

Shakespeare verweilt nun nicht bei der rechtlichen Einstellung Exeters, um sie als die maßgebende zu betonen. Einerseits berichtet er weiterhin immer wieder von Heinrichs unköniglicher Art — alle verachten Heinrich ob seines feigen Kompromisses mit York (3 H. VI. 1, 1); Clifford macht bei Shakespeare dem König ernste Vorhaltungen (3 H. VI. 2, 2); selbst der junge Prinz ermahnt den Vater zu Mut und Tatkraft (3 H. VI. 2, 2, 78ff.) — andererseits betont Shakespeare des öfteren wieder die Legitimität der Yorks — die Schilderung der Ermordung des alten York[1]) (3 H. VI. 1, 4; 2, 1) verrät des Dichters Mitleid für den «Märtyrer» des guten Rechts und des kraftvollen, patriotischen Strebens; nach des Vaters Tod vertreten die jungen Yorks, deren Zusammengehörigkeitsgefühl bei Holinshed nicht so ausgeprägt ist wie bei Shakespeare, die Ansprüche ihres Hauses, dazu stellt Shakespeares Warwick sich zu den Söhnen Yorks genau so ein wie vorher zu deren Vater (3 H. VI. 2, 1, 151ff.); ferner übernimmt Shakespeare (3 H. VI. 2, 2, 133) das Gerücht aus der Chronik[2]), daß Margaretas Sohn nicht der echte Sohn und Erbe Heinrichs VI. sei, wodurch der Anspruch der Yorks steigt; die Yorks dulden keine Illegitimität und Unebenbürtigkeit, und darum ist ihnen Margareta der größte Dorn im Auge.

---

[1]) Sh. nimmt aus seiner Chronik die Version Whethamstedes, nach welcher Yorks Untergang grausiger dargestellt wird als nach Hall. Margareta als Hauptanstifter der blutigen Szene ist Shakespeares Erfindung. Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 299.

[1]) Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 304.

Vor allem hat Shakespeare Gewicht darauf gelegt, Heinrichs eigene Erkenntnis seiner Illegitimität (3 H. VI. 2, 2, 45ff.) und Unfähigkeit zu betonen. Heinrich ist bei Shakespeare der Schwächling, dem gänzlich die Gabe fehlt, Anfeindungen gegen seinen Thronbesitz zu trotzen. Sein Mangel an Herrschergaben ist die eigentliche Ursache zu all den furchtbaren Gräueln. Er steht wie ein Zuschauer neben der hereinbrechenden Zerstörung seines Hauses und Reiches (3 H. VI. 2, 5). Der sterbende Clifford spricht Shakespeares persönliches Urteil über diesen Lancaster aus:

> Henry, hadst thou sway'd as kings should do,
> . . . . . .
> They never then had sprung like summer flies;
> . . . . . .
> And thou this day hadst kept thy chair in peace.
> For what doth cherish weeds but gentle air? (3 H. VI. 2, 6, 14ff.)

Ein abgerundetes Bild von Shakespeares Stellung zu einem solchen Kronenträger wie Heinrich VI. — und damit ein Urteil darüber, wie Shakespeare sich die große staatsrechtliche Zeitfrage nach der Untertanen Stellung zu einem solchen «tyrannus ex parte exercitii» und «tyrannus ex defectu tituli» gelöst denkt — kann man aus diesem ersten Königsdrama nicht gewinnen.

Solange Yorks Rivalität gegen Heinrich VI. von hohem Streben für des Landes Wohl und reinem Rechtsgefühl für sein Haus getragen wird, scheint Shakespeare sich zu dem Widerpart König Heinrichs zu stellen. Doch ob auch die elisabethanisch-machiavellistischen Tendenzen in Yorks Gesinnung, die Macht um der Macht willen suchen, Shakespeares Bejahung finden, bleibt noch dahingestellt in dieser Historie. Daß Eduard IV. bei Shakespeare ein Despot ist —

> That know not how to use ambassadors,
> Nor how to be contented with one wife,
> Nor how to use (his) brothers brotherly,
> Nor how to study for the people's welfare, (3 H.VI, 4, 3, 36ff.) —

der wie ein Haustyrann seine Launen und die Interessen für die Familie der Lady Grey aller Staatsräson voranstellt, verrät, wie wenig Shakespeare jetzt noch für die Yorks übrig hat.

Doch erst in dem nächstfolgenden Königsdrama «Richard III.» sagt Shakespeare sich gänzlich los von den yorkistischen Sym-

pathien — und damit von dem Machiavellismus der Yorks, der in Richard III. auf die Spitze getrieben wird. Zugleich wird damit klar, daß Shakespeare die monarchomachische Rebellion der Yorks mißbilligt.

Wie in der Charakterisierung der Stellung der beiden Vasallen Gloucester und Exeter zu ihrem Lehensherrn Heinrich VI., läßt Shakespeare noch einmal am Schluß seiner Erstlingshistorie ganz flüchtig etwas von der elisabethanisch-staatsrechtlichen Auffassung durchblicken, daß dem König «de facto» der Gehorsam der Untertanen zukommen muß. Die Förster, die den machtentkleideten Heinrich VI. auf seiner Flucht ergreifen — schlichte Untertanen also — vertreten die Meinung:

. . . we were subjects but while you were king. (3 H. VI. 3, 1, 80)

Indirekt wird damit gesagt, daß auch Heinrich VI. im Besitz der Krone der maßgebende König für den Untertan, auch für York, war. Wie nahe der Zweifel neben dieser Ansicht liegt, zeigt sich hier wiederum. Heinrich VI. wirft die große staatsrechtliche Streitfrage der Shakespeare-Zeit auf (3 H. VI. 3, 1, 81ff.), ob die Suveränität verloren gehen kann, und zwar wann und wodurch; nahe liegt dann folgerichtig auch die Frage: Wann darf das Untertanen-Widerstandsrecht einsetzen?

Das Problem wird hier bei Shakespeare dahin gelöst, daß selbst König Heinrich VI. sich dem Willen des neuen Königs «de facto» unterwirft:

. . . your king's name be obey'd . . . (3 H. VI. 3, 1, 99)

Das erste der Königsdramen Shakespeares weist also noch ein Konglomerat von staatsrechtlichen Richtungen jener Zeit auf. Die Grundfrage nach der rechtlichen Stellung des Königs und der Untertanen im Lichte damaliger Strömungen ist aufgeworfen, doch unbeantwortet geblieben.

«King Richard III.»

In der Historie von Heinrich VI. gehörte Shakespeares Interesse dem kraftvollen und auch legitimen York.

In 3 H. VI. tritt Richard in die Fußtapfen des Vaters, ganz Macht und Kraft wie der alte York, bauend auf die Legitimität seines Hauses. Doch gerade in der Person Richards, der der Dämon

der Yorks wird, hat Shakespeare, wie dargelegt werden soll, sich schon in 3 H. VI. von den Sympathien für die Yorks losgesagt. 3 H. VI. zeigt die organische Entwicklung des dämonischen Machtmenschen Gloucester zu dem späteren Tyrannen König Richard. Schon der Chronist Holinshed hat die düstere Färbung, da er sich in der Charakterisierung Richards auf den lancastrisch eingestellten Thomas More beruft[1]), der auf diesen dritten Sohn Yorks alle möglichen Untaten häufte. Bei Shakespeare aber erst ist die dämonische Gestalt plastisch, erhebt sich nach und nach immer deutlicher auf der blutigen Folie der Bürgerkriege zu einem tyrannischen Machtmenschen par excellence, daß man erinnert wird an einen ähnlichen Fürsten, dessen Bild der Zeit als Unhold vorschwebte, d. i. der «Principe» Machiavellis, wie er durch Gentillet den Engländern vorgestellt worden war. Dazu hatte Marlowe vor Shakespeare schon Machtmenschen geschildert, wie sie nach elisabethanischer Anschauung von Machiavelli erwünscht worden sind. Über der Arbeit scheint Richard aber erst der «Lehrmeister Machiavellis» geworden zu sein.

Im Anfang von 3 H. VI. tritt er für die Legitimität seines Hauses ein. Die Forderung an seinen Vater —

tear the crown from the usurper's head (3 H. VI. 1, 1, 114.) —

und die überzeugenden Worte, daß Heinrich VI. als illegitimer König keinen Lehensschwur abnehmen kann (3 H. VI. 1, 2, 22ff.), ferner sein Stolz, Yorks Sohn zu sein und seinen Namen tragen zu dürfen (3 H. VI. 2, 1), alle diese Züge sind nur bei Shakespeare zu finden. Doch steckt in ihm neben diesem Rechtsgefühl für sein Haus, das sein Tun gegen die Lancasters zu rechtfertigen scheint, eine Kraft, die die Krone, das höchste Symbol aller Größe, erstrebt:

How sweet a thing it is to wear a crown. (3 H. VI. 1, 2, 29.)

Richard ist aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht der Machiavellist wie später, der selbst über die Trümmer seines eigenen Hauses schreitet, um seinem dämonischen Trieb zu genügen.

Was in Richard heimlich schlummerte und nur durch sein Ziel seinem Hause zu dienen zurückgehalten wurde, das bricht sich mit Gewalt einen Weg, als Eduard IV. den Yorkschen Familien-

[1]) Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 422f.

sinn, das Verständnis für Ebenbürtigkeit verletzt und Lady Grey zu seiner Gemahlin erhöht. Da wird es deutlich, daß Richard die Legitimität bisher nur geschätzt hat, weil er hoffen konnte, selbst einmal nach Eduard den Thron zu besitzen. Dieselbe Wertschätzung der Legitimität als Nützlichkeitsfaktor wie bei Machiavelli in seinem 2. Kapitel vom Fürsten! Absoluter Egoismus ordnet also Richards Stellung zur Legitimität, wohingegen beim wahren Machiavellisten, dem es im Sinne des Florentiners letzten Endes nur auf die Vorteile des Landes ankommt, das Legitimitätsprinzip der Staatsräson dient. Richard sucht die Macht um der Macht willen, als die einzige Lust, die die Erde ihm bieten kann:

> . . . since this earth affords no joy to me,
> But to command, to check, to o'erbear such
> As are of better person than myself,
> I'll make my heaven to dream upon the crown. (3 H.VI. 3, 2, 165ff.)

Und welchen Weg will er gehen, um dieses Ziel zu erreichen? Er will so handeln, daß selbst der «mörderische Machiavell» noch von ihm lernen kann. Shakespeare hat an Stelle von «Catilina» in der ersten Fassung «The True Tragedie of Richard Duke of Yorke»[1]) — «And set the aspiring Catalin to schoole» (S. 64) — «Machiavelli» eingefügt — «And set the murderous Machiavel to school» — (3 H. VI. 3, 2, 193). Shakespeare hat nach Kuno Fischer[2]) Richard mit Absicht einen «Lehrmeister Machiavellis» genannt. Dann muß als Voraussetzung eine bestimmte Vorstellung vom Machiavellismus für den Dichter und das Publikum angenommen werden.

Was macht Richard denn zum «Machiavellian par excellence by Elizabethans»[3])? Das Wesentliche ist die prinzipielle Einstellung Richards, die Macht um der Macht willen zu erstreben (3 H. VI. 3, 2, 165). Die Mittel, die er anwenden will, lehrt auch Machiavelli im «Fürsten», wenn er wiederholt davon spricht, wie man ein neues Fürstentum erringen kann und wie ein Fürst sich einstellen muß, wenn er sich behaupten will. Doch sind hier die Mittel verpönt, weil sie einem Zweck dienen, der nicht nach Machiavellis Sinn ist. Der besondere Staatszweck heiligt bei Machiavelli

---

[1]) Zit. nach der Seitenzahl in Sh.'s Library, Bd. VI.

[2]) Kuno Fischer, Sh.s Charakterentwicklung Richards III., Heidelberg 1889, S. 86, Anm. 2.

[3]) E. Meyer, a. a. O., S. 76.

die Mittel. Bei Richard aber liegt die ungebundene, zerstörende virtù des Kraftmenschen zugrunde, wohingegen der Machtbegriff im echten Machiavellismus einen durchaus positiven Sinn hat. Auch Machiavelli predigt, daß es gut für den «neuen Fürsten» sei, von dem Geschlecht des zu überwindenden Fürsten keinen zu verschonen («Fürst», 3. Kap.). Richard will genau so handeln:

> King Henry and the prince his son are gone:
> Clarence, thy turn is next, and then the rest,
> Counting myself but bad till I be best. (3 H. VI. 5, 6, 89ff.)

Machiavelli bringt Beispiele von Fürsten, die sich mit unmöglich erreichbar scheinenden Zielen schmeichelten, z. B. den Sizilianer Agathocles («Fürst», 8. Kap.); ebenso handelt Gloucester:

> And so I say, I'll cut the causes off,
> Flattering me with impossibilities. (3 H. VI. 3, 2, 142f.)

Machiavellis berüchtigtes 18. Kapitel des «Fürsten» könnte Richtlinien abgegeben haben für Richards Pläne den Heuchler zu spielen. Er will eine Fuchsnatur nach außen zeigen, innen aber der reißendste Wolf sein.

Gentillet, durch den der Elisabethaner Machiavelli kennt, hatte den Blick nur auf das Einzelne gerichtet und die oben angeführten Lehren und andere ähnliche einzelne Sätze aus Machiavellis «Principe» herausgerissen[1]), um damit Machiavellis ganzes System zu verpönen. Man muß aber den Blick vom Einzelnen auf das Ganze, die Idee von der Staatsräson, richten, um Machiavelli recht zu verstehen.

Der elisabethanische Dramatiker hält sich an den tendenziösen Gentillet. Der lancastrische More berichtet schon von den Schandtaten, die auch Shakespeares Richard vollführt. Den düsteren Glanz des dämonischen Übermenschen gibt Shakespeare diesem König vielleicht unter dem Eindruck Marlowescher Kraftnaturen. Doch daß Shakespeares Richard sich selbst einen «Lehrmeister Machiavellis» nennt, läßt erkennen, wie dem Elisabethaner der Geist des Gentilletschen Machiavelli dem seines Tyrannen Richard verwandt erschien. Shakespeare steht also mitten in der Strömung seiner Zeit, die das Buch des Hugenotten in England hervorrief —

---

[1]) Die betreffenden Sätze Machiavellis aus Gentillet sind abgedruckt bei E. Meyer, a. a. O., S. 10ff. Im Zusammenhang des «Principe» lesen sie sich ganz anders.

sei es, daß er den «Contre-Machiavel» direkt kannte oder indirekt durch Marlowe oder andere Zeitgenossen.

Nach der Prinzipienrede des Kakodämons Richard (3 H. VI. 3, 2, 124ff.) folgt ein Gewitter von Greueltaten. Machiavelli hielt es ja auch für richtiger, Gewalttaten möglichst der Reihe nach zu tun, als bedächtig voranzuschreiten («Fürst», 8. u. 25. Kap.). Wie ein Orkan wütet Richard. Er säumt nicht lange, wenn ihm etwas in den Sinn kommt (3 H. VI. 5, 5, 86). Von anderen macht er sich unabhängig — von deren Waffen und Glück, wie es im 7. Kap. des «Fürsten» angeraten wird —, um sich auf sich allein verlassen zu können. Schweigsam brütet er seine dunkelsten Pläne aus (3 H. VI. 4, 1, 83).

Wie Gentillets «Contre-Machiavel», dem die eigentliche Seele des «Principe», die zusammenhängende positive Idee, fehlt, mächtig gegen den Florentiner Anklage erhebt, so ist auch Shakespeares Richard III., «the counterpart of the devil», ein abschreckendes Bild des verderbten elisabethanischen Machiavellismus.

Diesem elisabethanischen Machiavellisten Richard verschafft — wie er sich selbst nach der Eroberung Annas (Rich. III. 1, 2, 231ff.)[1]) ausdrückt — die dämonische Überlegenheit über die Mitmenschen die innerste Befriedigung. Shakespeare lehnt sich in der Schilderung dieses Meisterstückes seines genialen Ungeheuers an Marlowes «Tamerlan» an[2]). Holinshed bringt nur die schlichte historische Bemerkung von der Vermählung Richards mit Anna[3]). Shakespeare hat daneben in seiner Anna-Szene viel Eigenes gebracht. Sein Richard ist da auf der Höhe seiner Erfolge. Richard bemüht sich um Anna, die Witwe Eduards, des Prinzen von Wales, um durch sie eher Anspruch auf die Krone erheben zu können: wiederum die Beachtung der Legitimität als Nützlichkeitsfaktor. — Die gleiche Einstellung zum Legitimitätsprinzip äußert sich später noch einmal in der Elisabeth-Szene (Rich. III. 4, 4). Doch hat Shakespeare die Anregung dazu wahrscheinlich ganz aus seiner Chronik[4]). — Richard wundert sich selbst über den Erfolg seiner Heuchelei Anna gegenüber.

---

[1]) Rich. III. = The Tragedy of King Richard III.
[2]) Szene mit Zenocrate, «Tamburlaine», Ausg. v. Tucker Brooke, I, 2.
[3]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 346 u. Anm. 1.
[4]) Ebd. S. 399ff.

Hier ist er der Meister in der Verstellung, über deren Nutzen Machiavelli im 18. Kap. seines «Fürsten» spricht. Auch Hastings bemerkt bei Shakespeare nichts von Gloucesters unheilbringenden Plänen gegen ihn (Rich. III. 3, 2 u. 4).

Im «Principe» klingt des öfteren der Gedanke an, daß ein Fürst am besten auf sich allein angewiesen ist. Shakespeares Richard ist isoliert, aller natürlichen Bande frei. Selbst Margareta, die manchen Zug mit ihm gemeinsam hat, flieht ihn. Shakespeare betont gerade durch ihren Mund — die Rolle Margaretas in Rich. III. 1, 3, 110ff. ist vom Dichter erfunden —, daß Richard ein Kakodämon ist, der nicht in diese Welt paßt (Rich. III. 1, 3, 143f.). Richard ist, wie Machiavelli bei Gentillet, «a kind of allegorical personification of all villainy; the counterpart of the devil»[1]). König Richard ist das auf sich selbst gestellte Individuum:

. . . I am myself alone. (3 H. VI. 5, 6, 83.)
Richard loves Richard; that is, I am I. (Rich. III, 5, 3, 183.)

Das ist nach Dilthey[2]) die Machiavellische Anschauung vom Menschen. Richard ist der höchst aktiv handelnde Mensch gegenüber Heinrich VI., der größten Passivität. Shakespeare stellt diese beiden gegenüber in 3 H. VI. 1, 1, 113f. Richard ist der höllische Unhold neben den zarten Kindern Eduards IV., deren Liebenswürdigkeit Shakespeare gegenüber der Quelle erhöht (Rich. III. 2, 4; 3, 1; 4, 3). Die bejammernswerten Frauen, die in ihrem Schmerz Richard verfluchen, sind erst bei Shakespeare zu finden (Rich. III. 4, 4). Sie sind gleichsam die Folie, auf der sich Richards Unmenschlichkeit noch krasser abhebt. Selbst die Mutter verwünscht sein Dasein (Rich. III. 4, 4, 183ff.). Ferner sind seine körperlichen Mängel ein Grund mehr, ihn aus seiner Umwelt herauszuheben.

So ist Shakespeares Richard III. das Zerrbild eines «Principe». Die chronistischen und literarischen Quellen, die historische Tradition, Marlowes Gestalten bestimmen Shakespeare. Doch nicht zum geringsten beeinflussen ihn die staatsrechtlichen Anschauungen seiner Zeit von dem Machiavellischen Fürsten, der Recht und Sitte mit Füßen tritt, unter dem der Untertan nur ein Spielball jeglicher fürstlicher Launen ist. Dieses Fürsten

---

[1]) E. Meyer, a. a. O., S. 103.

[2]) Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrh., S. 633—39.

rechtliche Stellung ist unbegrenzt, das Wohl und Wehe des Landes und der Untertanen kommen nicht in Frage.

Shakespeares Sympathie für den kraftvollen Vater York kehrt sich um in Abscheu gegen diesen Dämon aus dem Hause York. Mag der Machiavellist noch so sehr auf sein vermeintliches gutes Recht pochen (Rich. III. 4, 4, 470ff.), Richmond ist der legitime Fürst, Richard nur Usurpator und Tyrann. Schon die chronistische lancastrische Vorlage betonte in Richmond den legitimen Streiter, der des Landes Heil sich zum Ziele setzte[1]), gegenüber Richard. Bei Shakespeare wird diese Gegenüberstellung wiederholt und betonter angebracht. In seiner Chronik fand Shakespeare einen Hinweis auf Richards bösen Traum vor der Entscheidungsschlacht[2]). Einer Andeutung der «True Tragedie of Richard the Third»[3]) folgend, wo die Geister der Ermordeten Richard erscheinen, plagen diese bei Shakespeare den Unhold Richard in seinem Schlaf, um Richmond dagegen — was Shakespeare neu einfügt — zu trösten. Sogar die Geister der Erschlagenen aus dem Hause York, Clarence und Eduards IV. Söhne, wünschen dem Sprößling der Lancaster Heil und Segen für sein Haus. Schon beim Chronisten ist Richmond ausdrücklich als ein idealer Fürst gezeichnet: «more an angelicall creature, than a terrestriall personage»[4]). In Richards Armeerede vor der Entscheidungsschlacht (Rich. III. 5, 3, 314ff.) lehnt sich Shakespeare an seine Chronik an[5]); doch betont der Dichter zuvor eigens des Machiavellisten Parole:

> Our strong arms be our conscience, swords our law.
> (Rich. III. 5, 3, 311.)

Richard vertritt die rücksichtslose Macht als Norm für alles, Richmond hingegen den Rechtsgedanken. Das ist die wahre, große Rechtlichkeit und die beste Vertretung des Legitimitätsprinzips, wenn Richmond «die echten Erben jedes Königshauses» vereint, allen Pateihader zwischen den Häusern York und Lancaster vergißt, um durch diese friedvolle Vereinigung der weißen und

---

[1]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 414.
[2]) Ebd. S. 413.
[3]) S. 117, Bd. V in Sh.'s Library.
[4]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 424.
[5]) Ebd. S. 416f.

roten Rose das Land vor weiteren zerstörenden Bürgerkriegen zu bewahren (Rich. III. 5, 5, 19ff.).

In Richmond verneint Shakespeare also elisabethanisch-machiavellistische Rechtsanschauungen. Daß er als Tudor-Untertan die zerstörenden Kräfte im Machiavellismus ablehnt, die guten, aufbauenden Kräfte des ersten Tudor-Königs Heinrich VII. freudig bejaht, ist nicht dynastisches Parteiinteresse zu nennen oder einer bestimmten staatsrechtlichen Anschauung des Dichters zuzuschreiben, sondern hat darin seinen Grund, daß gerade der Elisabethaner Sinn für die Grundlagen einer gesunden Fortentwicklung hat.

«King Richard II.»

Daß auf die Historie von König Richard III., dem Machiavellisten par excellence im elisabethanischen Sinne, das Königsdrama von Richard II., dem Träger des Gottesgnaden-Königtums par excellence, folgen konnte, zeigt, wie Shakespeare, umflutet von den verschiedenen staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit, zur Zeit der Entstehung von «Richard II.» (wahrscheinlich 1594) nicht eine eindeutige, abgeschlossene Anschauung gegenüber zeitgemäßen staatsrechtlichen Doktrinen vertritt.

Kann man hier in «Richard II.» vielleicht ein Urteil des Dichters über die absolutistischen Ideen vom Gottesgnaden-Königtum und damit indirekt Shakespeares Auffassung vom Machiavellismus und Monarchomachismus erkennen?

Gerade dieses Königsdrama, wo in König Richard die Theorie vom göttlichen Recht der Könige einen ganz ausgeprägten Vertreter gefunden hat, wo ein «tyrannus ex parte exercitii» par excellence geradezu zu monarchomachischen Gedanken reizt, wo ein tüchtiger Machiavellist und Realpolitiker des despotischen unfähigen Herrschers Widerpart ist, könnte den besten Aufschluß über Shakespeares Stellung zu den staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit geben.

Shakespeares Sympathien wechseln in dieser Historie von Bolingbroke zu König Richard. In dem Konflikt der beiden Vasallen Gaunt und York zwischen Rechtsempfinden und Lehenstreue, in der Charakterisierung dieser beiden ehrlichen Patrioten zeigt Shakespeare in der verstiegenen Tyrannei Richards II. seine ablehnende Haltung gegenüber diesem unreifen König.

Der alte Gaunt, den Shakespeare nicht nach dem Chronisten, sondern nach dem offenherzigen Woodstock des älteren Dramas «Richard II. 1. Teil»[1]) gezeichnet hat, tadelt des jungen Königs tyrannische Regierungsweise (Rich. II. 2, 1, 93ff.)[2]). Daß Richard leichtfertig sein Königsgut verschleudert und England schändet, ist ihm die tiefste Sorge auf dem Todesbett. Holinshed berichtet nur ganz kurz den Tod Gaunts[3]). Doch bleibt Gaunts Gesinnung und Haltung gegenüber dem «gesalbten Stellvertreter Gottes» (Rich. II. 1, 2, 37f.) stets die gleiche, geduldig ertragende bei allen tyrannischen Übergriffen gegen des Reiches Wohl und seiner Familie Interessen. Seine grundsätzliche Einstellung gegenüber seinem Lehensherrn ist:

> Let heaven revenge; for I may never lift
> An angry arm against His minister. (Rich. II. 1, 2, 40f.)

Lebt in dem alten Gaunt etwas von Bodinschem Geist, der die Taten des «tyrannus quoad exercitium» ungerecht nennt, selbst Würde und Namen dieses Regenten in Frage zieht und doch nicht seine Stellung anfeindet? In Gaunt zeigt sich Shakespeares antimonarchomachische Gesinnung, die die Tudorsche Verfassung vom Untertan erwünscht.

In York, der bei Shakespeare noch mehr als in dem anonymen Drama und bei Holinshed der treu ergebene Royalist ist, zeigt sich noch deutlicher Shakespeares Einstellung zu dem Konflikt zwischen verletztem Rechtsempfinden und Lehenstreue in des Vasallen Brust. Der stets ergebene York hegt bei den Ungerechtigkeiten Richards bittere Gedanken (Rich. II. 2, 1, 163ff.). Er ficht dagegen an und entschuldigt seine Gedanken wider den Lehensherrn damit:

> . . . York is too far gone with grief,
> Or else he never would compare between. (Rich. II. 2, 1, 184f.)

Shakespeares Gewährsmann Holinshed berichtet auch von dem Unwillen des Adels und besonders des alten York über des Königs Ungerechtigkeit gegenüber Hereford[4]). Doch bei Shakespeare

---

[1]) Richard II. Erster Teil. Ein Drama aus Shakespeares Zeit, hrsg. v. W. Keller, Sh.-Jb. 35.

[2]) Rich. II. = The Tragedy of King Richard II.

[3]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 91.

[4]) Ebd. S. 91f.

erhebt sich Yorks Unwille zu einer großen Anklage gegen den Tyrannen, die eine prinzipielle Abwehr willkürlicher Eingriffe in die Rechte der Untertanen überhaupt zu sein scheint, so daß man Shakespeares eigene Meinung aus diesen Worten zu vernehmen meint:

Take Hereford's rights away, and take from Time
His charter and his customary rights;
Let not to-morrow then ensue to-day;
Be not thyself; for how art thou a king
But by fair sequence and succession?
Now, afore God — God forbid I say true! —
If you do wrongfully seize Hereford's rights,
. . . . . .
You pluck a thousand dangers on your head,
You lose a thousand well-disposed hearts
And prick my tender patience to those thoughts
Which honour and allegiance cannot think. (Rich. II, 2, 1, 195ff.)

Wie löst Shakespeare, der also nicht den tragischen Konflikt des Lehensmannes bei dem Vergehen des Lehensherrn verschweigt, dieses rechtliche Problem?

York nennt Bolingbrokes Vorgehen gegen den angestammten König Rebellion:

But in this kind to come, in braving arms,
Be his own carver and cut out his way,
To find out right with wrong, it may not be;
And you that do abet him in this kind
Cherish rebellion and are rebels all. (Rich. II. 2, 3, 143ff.)

Sobald Bolingbroke «nach Recht mit Unrecht» geht, sobald er dazu mehr als sein angestammtes Recht sucht, wird er der Usurpator, von dem Shakespeare sich abwendet. Andererseits wird nun betont, daß Richard der legitime, einzig berechtigte ist. Shakespeare charakterisiert ihn von jetzt ab als den König von Gottes Gnaden. Gegenüber seinen Vorlagen hebt und vertieft Shakespeare seinen König, so daß man des Dichters Interesse und Verständnis für den Träger des Legitimitätsprinzips und des Gottesgnaden-Königtums empfindet.

Bei dem Dichter des älteren Stückes ist Richard «a youth unsettled» (1 R. II. 1, 3, 25)[1]. Nur so weit ist er vom Gottesgnaden-

[1]) 1 R. II. = Richard II. Erster Teil.

Königtum erfüllt als es seiner Eitelkeit schmeichelt. Ein inneres Königtum fehlt dem unreifen Knaben auf dem Königsthron.

Auch Holinshed zeichnet in Richard keine starke, einheitliche Königspersönlichkeit: «In hope of life onelie, he agreed to all things that were of him demanded»[1]).

Dagegen ist Shakespeares Richard II. der Träger der Idee des transzendenten, unverantwortlichen, unauslöschlichen Königtums. Daß Shakespeare Bodins Kapitel des Hauptwerkes «De Republica» über die «majestas» und über die königliche Stellung «legibus solutus» direkt kannte[2]), braucht man nicht anzunehmen; waren doch Shakespeares Zeit und England vertraut mit Bodins Ideen und die Zeit Jakobs I., die den Höhepunkt der Entwicklung der Theorie vom Gottesgnaden-Königtum bringt, nicht mehr fern, zeigte ferner Shakespeares großer dramatischer Zeitgenosse Marlowe auch Verständnis für diese Doktrin. In Marlowes «Eduard II.» fand Shakespeare einen ähnlichen König. Doch ficht diesen Eduard II. der Thronraub vor allem als eine körperliche Unbill an, gegen die er sich aufbäumt, um dann in Resignation zu fallen. Richard II. dagegen glaubt an seine unauslöschliche Suveränität. Nur er selbst kann seine Untertanen der Pflichten entbinden. Mit eignem freien Willen übergibt er Bolingbroke die Krone, ohne sich aber innerlich des Fürstensinns entledigt zu haben. Denn Shakespeares Richard herrscht die Lords an, die ihn von der Königin trennen wollen (Rich. II. 5, 1, 70ff.), gegen seine Mörder kämpft er, «as full of valour as of royal blood» (Rich. II. 5, 5, 114). Shakespeare verinnerlicht seinen König insbesondere dadurch, daß Richard zur Einsicht seiner Schuld kommt:

> ... for the concord of my state and time
> Had not an ear to hear my true time broke.
> I wasted time, and now doth time waste me.
> (Rich. II. 5, 5, 47ff.)

Shakespeare betont durch den Mund des Gärtners in der von ihm eingefügten Gärtnerszene noch einmal ausdrücklich Richards Schuld:

> ... O, what pity is it
> That he had not so trimm'd and dress'd his land
> As we this garden! (Rich. II, 3, 4, 55ff.)

---

[1]) Holinshed's Chronicles, II, S. 861, London 1807.
[2]) Vgl. Hancke, a. a. O., §§ 1, 5.

Daß Shakespeares Richard sein Unrecht einsieht, daß er Absetzung und Kerkerhaft als gerechte Strafe empfängt, könnte vermuten lassen, Shakespeare billige die Entthronung dieses Fürsten. Aus Yorks Stellung zu Richard und Bolingbroke läßt sich das vielleicht ersehen. Die Lehenspflicht hält York so lange bei Richard, bis dieser sich selbst des Throns und seiner Vasallen entäußert hat. Eingriff der Stände oder des Einzelnen läßt Shakespeare durch Carlisle verwerfen (Rich. II. 4, 1, 144ff.). Einem «höheren Zweck» zuliebe bannt York dann seine Anhänglichkeit und sein Mitleid für Richard:

> . . . That had not God, for some strong purpose, steel'd
> The hearts of men, they must perforce have melted
> And barbarism itself have pitied him.
> But heaven hath a hand in these events
> To whose high will we bound our calm contents.
> (Rich. II. 5, 2, 34ff.)

Die gleiche Treue gilt seinem neuen Lehensherrn:

> To Bolingbroke are we sworn subjects now,
> Whose state and honour I for aye allow. (Rich. II, 5, 2, 39f.)

Die Lehenspflicht erfüllt er selbst dann, wenn er seinen Sohn, der sich für Richard II. einsetzen und gegen Bolingbroke revoltieren will, des Hochverrats anschuldigen muß. Yorks Loyalität tritt bei Shakespeare noch betonter hervor. Er fordert sogar den Tod des Rebellen, und hart schiebt er alle Liebe und Rücksicht für die Gattin und Mutter zur Seite (Rich. II. 5, 2 u. 3).

Durch die Gestaltung des Royalisten York in seiner starren Haltung zu dem jeweils herrschenden König — mag er ein «tyrannus ex parte exercitii» oder ein «tyrannus ex parte tituli» sein — hat Shakespeare den König «de facto» als den allein maßgebenden für die rechtliche Einstellung der Untertanen herausgehoben und alle machiavellistischen und monarchomachischen Tendenzen verneint.

Ist damit aber nicht auch indirekt Bolingbrokes Vorgehen gegen den derzeitigen König «de facto» Richard verurteilt?

In Bolingbroke scheint Shakespeare schon zur Zeit der Entstehung von «Richard II.» nicht einen machthungrigen Kronräuber gesehen zu haben. Shakespeare hat in Richard II. den «tyrannus ex parte exercitii» betont und sein Unrecht nicht verheimlicht. Bolingbroke ist Richards Widerpart, ein durchaus realistischer,

politischer Charakter. Sieht Shakespeares Bolingbroke die Usurpation als eine politische Notwendigkeit an, räumt reine Staatsräson alle Bedenken gegen die Usurpation beiseite? Ob Heinrich von Lancaster bei Shakespeare ein echter Machiavellist ist, läßt sich vielleicht in den späteren Historien, den beiden Teilen von «Heinrich IV.», entscheiden.

Shakespeare vertritt in «Richard II.» staatsrechtliche Anschauungen, wie sie die Tudor-Verfassung und das englische Staatsrecht der Zeit in bezug auf des Königs und der Untertanen rechtliche Stellung proklamieren. Er macht keine Zugeständnisse an das monarchomachische System. Wie Shakespeare sich zu dem letzten Endes doch durch machiavellistische Machtmittel emporgekommenen Heinrich IV. stellt, bleibt in «Richard II.» noch ungelöst.

Königin Elisabeth verbot den Druck der großen Absetzungsszene dieses Königsdramas[1]). Sie, die sich sogar selbst mit Richard II. verglich[2]), fürchtete, daß diese Historie die Revolution lehrte. Da die monarchomachischen Streitschriften sich immer wieder auf positives Recht, auf einmal vorgefallene rechtliche Tatsachen beriefen, wollte sie die Erinnerung an den historischen Richard II., der vom Parlament abgesetzt wurde, vermeiden. Jedoch überschätzte Elisabeth die Gedankenfreiheit ihrer Zeit und unterschätzte die Wirkung ihres despotischen Drucks auf die öffentliche Meinung, wenn sie in Shakespeares «Richard II.» ein ernsthaftes Thesenstück vermutete. Aus der Wirkung, die das Königsdrama beim Publikum hatte, als es in wahrer aufrührerischer Absicht aufgeführt wurde — die Menge stellte sich nicht zu Bolingbroke, d. h. zu Essex, dem Verschwörer[3]) — ist zu ersehen, wie wenig monarchomachisch es aufgefaßt wurde.

In der hochpolitischen Absetzungsszene (Rich. II. 4, 1), dem Kernpunkt der Historie, liegt die Spannung, die der ganzen Tudor-Zeit anhaftet, die Polarität nämlich zwischen dem absolutistischen Legitimitätsprinzip mit der Lehre vom Gottesgnaden-Königtum und der Machiavellischen Auffassung vom Kronrecht als dem Recht des fähigsten Bewerbers.

Zwischen diesen beiden Polen stehend, hat Shakespeare nicht

---

[1]) Ph. Sheavyn, a. a. O., S. 47.

[2]) J. Munro, Shakespeare Allusion Book I, 100.

[3]) W. Keller, Einl. zu «Richard II.», a. a. O., S. 80, und Sh.-Jb. 63, S. 49.

eine individuelle Rechtsanschauung proklamiert, sondern er hebt als Untertan der Königin Elisabeth nur das Eine aus diesen staatsrechtlichen Problemen klar und bestimmt hervor: den unbedingten Respekt des Untertanen gegen den jeweils herrschenden König.

«King John».

Das Königsdrama «König Johann» von 1595 oder 1596, das dem Stoff nach keine Fortsetzung der voraufgegangenen Historien bietet, ist jedoch innerlich mit diesen durch einen einheitlichen Gedanken verbunden und bedeutet in dem Verhältnis Shakespearescher Königsdramen zu staatsrechtlichen Zeitströmungen eine weitere Stufe der Entwicklung. Die Grundfrage nach der rechtlichen Stellung des Königs und der Untertanen ist hier insofern variiert, als es sich um einen durchaus unfähigen und illegitimen Thronräuber handelt.

Läßt Shakespeare hier Tendenzen der Monarchomachen anklingen, die ganz besonders gegen einen derartigen Kronenträger Widerstand und Revolution predigen? Oder billigt er Machiavellis Prinzip, daß die Tüchtigkeit allein maßgebend ist, und läßt den untüchtigen König Johann fallen?

Shakespeare legt dieses Mal die für ihn und seine Zeit maßgebende Chronik Holinsheds ganz zur Seite, nach welcher Johann rechtmäßiger König und sogar «fürstlichen Herzens» war[1]). Er nimmt nur das anonyme Drama «The Troublesome Raigne of King John»[2]) zur Hand. Darin ist König Johann aber Usurpator und Tyrann. Shakespeare richtet sich ohne weitere Kritik nach Tr. R. Es kommt ihm nur auf die Stellung Johanns zu Arthur und darauf an, wie sich der Bastard Faulconbridge zu dem völlig ungeeigneten Regenten und Usurpator einstellt.

Der Bastard ist in beiden Dramen der Vertreter der Meinungen der Dichter[3]). Shakespeares Meinung wird noch deutlicher durch die von ihm eingefügten Monologe des Bastards. Wie löst Faulconbridge den Konflikt zwischen Rechtsempfinden und Lehenstreue gegenüber einem unfähigen, tyrannischen Usurpator?

---

[1]) Holinshed's Chronicles, II, S. 270, 339.

[2]) The Troublesome Raigne of King John = Tr. R.; Sh.'s Library, V, S. 224. Vgl. G. Kopplow, Shakespeares «King John» und seine Quelle, Kiel 1900, S. 54.

[3]) Ebd. S. 71, 74.

Er bemäntelt nicht, daß Johann ein Usurpator ist. Zu Hubert, der die Leiche Arthurs fortträgt, sagt er:

> How easy dost thou take all England up!
> From forth this morsel of dead royalty,
> The life, the right and truth of all this realm
> Is fled to heaven. (K. J. 4, 3, 142ff.)[1])

Er ist bitter enttäuscht über seinen Herrn:

> I am amazed, methinks, and lose my way
> Among the thorns and dangers of this world.
> (K. J. 4, 3, 140f.)

Der Bastard des anonymen Dramas verschweigt die Schwächen des Königs[2]). Shakespeares Faulconbridge erkennt, daß Johann, «indem er das Staatsruder nicht führen kann, sein Unrecht erschwert, es ergriffen zu haben»[3]). In der Gedankenwelt des Bastardsohnes, des vom Glück Enterbten, der nur auf seine eigene Kraft und Tat vertraut, macht gerade die persönliche Bewährung vieles aus, ohne aber die Tatsache der Usurpation aus der Welt wegleugnen zu wollen.

König Johann selbst spricht über seine unsichere rechtliche Stellung (K. J. 1, 1, 6 u. 1, 1, 39), wenn auch nicht so ausdrücklich wie in Tr. R., I. Tl., S. 241. Doch hat Shakespeare das Moment der Abgabe der französischen Provinzen, wodurch Johann erreichen will, daß man ihm den Rechtstitel zuspreche, aus der Vorlage (Tr. R., I. Tl., S. 250) übernommen (K. J. 2, 1, 527ff.). Auch Shakespeares Königin-Mutter Eleonore glaubt nicht — im Gegensatz zum alten Drama[4]) — an das Recht Johanns (K. J. 1, 1, 40).

Shakespeare unterstreicht seine ehrliche Meinung, daß Johann Usurpator ist, auch noch durch die Art der Zeichnung. Er hat Licht und Schatten besser verteilt als der anonyme Dichter. Shakespeares King John ist der ausgeprägte Usurpator-König. Darum nimmt Shakespeare dem zarten Knaben Arthur jeden

---

[1]) K. J. = The Life and Death of King John.

[2]) F. Liebermann, Sh. als Bearbeiter des King John. Herrigs Archiv, Bd. 142 und 143.

[3]) Ebd. Bd. 142, S. 190.

[4]) Tr. R., I. Tl., S. 224: hier wird Johann dem erstgeborenen Sohn Heinrichs II. gleichberechtigt zur Seite gestellt, indem Eleonore nämlich Arthur, Gottfrieds Sohn, übergeht.

Stachel außer seinem Recht auf die Krone; darum gibt er dem König die individualisierte Sprache des Thronräubers[1]); um Johann jede schätzenswerte Seite zu nehmen, faßt Shakespeare diesen König nicht als den Vorkämpfer des Supremats auf, wie der anonyme Dichter es tat[2]).

Daß bei Shakespeare die Thronräuber-Gestalt gegenüber der Vorlage plastischer herausgearbeitet ist, mag auf den ersten Blick erstaunlich sein. Doch zeigt sich in der Gestaltung des Bastards, daß Shakespeare damit nur betonen will: selbst das «verwirrte Königtum» dieses Usurpators verpflichtet. Durch diesen urwüchsigen Burschen verurteilt Shakespeare die Revolution der Barone als schweren Frevel am Königtum. Wenn auch Faulconbridges Ansicht — und damit die des Dichters — nur vom Standpunkt des Königs aus erhellt wird und sie deshalb nicht die große Kluft zwischen dem Despoten und dem Feudaladel sehen, so hat Shakespeare doch nicht den krassen Absolutismus des anonymen Dichters, «weder das Willkürrecht des Despoten über das Leben des Untertanen, noch die Mahnung des Bastards, daß Untertanen den König nicht absetzen dürfen»[3]). Mag Shakespeare auch, wie Liebermann meint, ersteres aus dramaturgischen Gründen gestrichen haben, so ist sicherlich zu beachten, daß diese Auslassung zur ganzen Einstellung des Dichters paßt, aus einem gewissen inneren Takt heraus das Bild nie nach irgendeiner extremen Seite hin zu verzeichnen. Daß Shakespeare aber wegen dieser Einstellung des Bastards auch nicht etwa als Vertreter monarchomachischer Lehren vom Widerstandsrecht bezeichnet werden kann, ersieht man daraus, daß der Dichter den die Aufrührer zurechtweisenden Bastard in K. J. 4, 3 einführt, wohingegen er in Tr R. (II. Tl., S. 285) fehlt. Shakespeare macht Faulconbridge anstatt Hubert zum Vermittler zwischen König und Adel. Der Draufgänger ist bei Shakespeare innerlich erfüllt von seiner Vermittleraufgabe. Sonst könnte er nicht so versöhnlich zu den aufgebrachten Pairs sagen:

Whate'er you think, good words, I think were best.
(K. J. 4, 3, 28.)

---

[1]) Liebermann, a. a. O., Bd. 143, S. 195.
[2]) Ebd. Bd. 142, S. 199.
[3]) Ebd. Bd. 143, S. 196.

Erst bei Shakespeare trägt der Naturbursche Faulconbridge eine hohe Idee in sich. Nicht der unköniglichen Person wegen reißt er sich los von der Leiche des unglücklichen Arthur, um zu König Johann zu eilen, sondern der nationalen Idee wegen, die der Urheber dieses großen Leides — zwar schlecht — vertritt:

> I'll to the king:
> A thousand businesses are brief in hand,
> And heaven itself doth frown upon the land.
> (K. J. 4, 3, 157ff.)

Auch der Tod des Königs, der ohne jede Sorge für Thronfolge und Staatszukunft stirbt, bricht in dem Bastard nicht die Treue zum Königtum. Der König muß fallen, das Königtum aber lebt weiter. Im alten Drama drängt es den Bastard nur zur Rache an Frankreich, Shakespeares Faulconbridge hingegen besonders zur Treue gegen das neue Königtum in König Heinrich, um in der Einigkeit mit den Pairs England stark zu machen durch dieses Friedenswerk (K. J. 5, 7, 70ff.; 100ff.; 110ff.).

So verachtet Shakespeare durch seinen Bastard-Politiker die krummen, pflichtvergessenen Wege der Lords. Faulconbridge bringt seine feste Einstellung zum Königtum den schwankenden Pairs bei, so daß diese sich vornehmen:

> We will untread the steps of damned flight,
> And like a bated and retired flood,
> Leaving our rankness and irregular course,
> Stoop low within those bounds we have o'erlook'd
> And calmly run on in obedience
> Even to our ocean, to our great King John.
> (K. J. 5, 4, 52ff.)

Daß Shakespeare Johann ganz bewußt und deutlich zum Usurpator stempelt, ist keine tendenziöse, dem Dichter besonders eigentümliche Einstellung. Nach der allgemeinen Rechtsanschauung in Shakespeares England hat man gegen den Usurpator als solchen nichts einzuwenden.

Doch der Besitz allein — ebenso wie die Legitimität allein — machen den König nicht aus. Die persönliche Tüchtigkeit muß dazutreten. Wenn auch in Shakespeares Lieblingsgestalt diese Renaissance-Einstellung lebt, so ist Shakespeare aber doch nicht machiavellistisch gesonnen. Denn der Bastard-Politiker läßt Johann, dem die lebendige königliche Energie von Machiavellis Principe völlig fehlt, nicht fallen.

Shakespeare teilt die Ansicht seines Zeitgenossen Coke, daß Untertanentreue sich auf die Person des Königs bezieht, lehnt aber den gefährlichen negativen Cokeschen Satz: «that allegiance is not tyed to his body politick» ab. Treupflicht gilt nach Shakespeares Bastard der Person des Königs wegen der nationalen Idee des Königtums, die der Kronenträger vertritt. Das ist die goldene Mitte zwischen Cokes Theorie, die den Keim der Revolution gegen den «tyrannus ex parte exercitii» in sich trägt, und der gegensätzlichen Meinung: «that legiance is tyed to the kingdome and not to the person of the King», die unter Jakob I. die meist vertretene wird.

Das Königsdrama «King John» bietet eine weitere Entwicklungsstufe in der Lösung der Grundfrage: Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein? Denn aus der Erstlingshistorie «Heinrich VI.» ist Shakespeares Stellung zu dort anklingenden monarchomachischen und machiavellistischen Tendenzen noch nicht klar zu erfassen; in «Richard III.» lehnt er elisabethanisch-machiavellistische Rechtsanschauungen ab; in «Richard II.» wird es deutlich, daß es in der rechtlichen Stellung des Königs nicht allein und ausdrücklich auf Geburts- oder Verdienstrecht ankommt; aus «King John» ist ganz deutlich zu ersehen, daß Shakespeare nichts gemeinsam hat mit den Vertretern von der Lehre des Widerstandsrechtes gegen den «tyrannus ex parte exercitii», gegen den unfähigen Herrscher und gegen den «tyrannus absque titulo». König Johann ist der Herrscher, dem Verdienst- und Geburtsrecht fehlen. Gerade letzteres betont Shakespeare, damit es ganz klar hervortritt, daß auch solchen Fürsten die Lehenspflicht gilt. Shakespeare hat auch nichts gemeinsam mit dem Machiavellismus, der nur den erfolgreichen und tüchtigen Fürsten anerkennt.

Zwischen den Extremen der staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit stehend, wahrt Shakespeare in seinem Bastard-Politiker das Mittelmaß der «balanced Tudor polity».

«King Henry IV.» (Parts I, II).

In «König Johann» hat Shakespeare den Konflikt zwischen Rechtsempfinden und Lehenstreue dahin beantwortet, daß die monarchomachische Rebellion selbst gegen einen unfähigen Tyrannen und Usurpator verwerflich ist, weil der Friede des Landes dadurch bedroht wird.

In der nächstfolgenden Historie, dem ersten Teil von «Heinrich IV.» (etwa 1597), wird die Frage aus «Richard II.», wie Shakespeare sich zu dem durch machiavellistische Mittel emporgekommenen Rebellen und Usurpator Bolingbroke stellt, wieder aufgenommen.

Wenn Shakespeare in dem Royalisten York in «Richard II.» den Vertreter des Legitimitätsprinzips gezeichnet hat, der den tyrannischen Richard ermahnt, sich nicht an Bolingbrokes Rechten zu vergreifen, weil er dadurch den Glauben an das Recht überhaupt erschüttere (Rich. II. 2, 1, 195ff.), der aber Bolingbrokes Tun Rebellion nennt und seines angestammten Königs Richard Platz verteidigt, und wenn Shakespeare gerade diesen Royalisten York nachher ausdrücklich als den eifrigsten Verteidiger der Rechte des neuen Königs Bolingbroke betont, so möchte man aus solcher Gestaltung des alten York den Gedanken entnehmen, daß Heinrich von Herefords Usurpation nicht so zu motivieren ist wie etwa Johannso der Richards III. Thronraub.

Andererseits hat aber Shakespeare am Schluß von «Richard II.» durch die Kerker-Szene alle Sympathie auf Richard, den geläuterten, echten König gelenkt. Heinrich IV. steht da als der Verbrecher am rechtmäßigen Königtum, der seine Tat durch einen Kreuzzug sühnen will (Rich. II. 5, 6, 49ff.).

Wie stellt sich Shakespeare in den beiden Teilen von «Heinrich IV.» zu Bolingbroke, der wie ein Monarchomache den «tyrannus ex parte exercitii», seinen Lehensherrn, stürzte und durch machiavellistische Machtgriffe und politische Klugheit die Königskrone erlangte?

Den Kreuzzugsplan nimmt der unruhevolle Usurpator in 1 H. IV. 1, 1, 1ff.[1]) wieder auf. Heinrich IV. fürchtet, daß die, die ihm zum Throne verhalfen, ihn am ersten zu stürzen suchen. Um die Lords von allen rechtlichen Zweifeln abzubringen, will er sie beschäftigen. Seinem Sohn enthüllt er später auf dem Sterbebett diesen tiefsten Grund:

> . . . which to avoid,
> I cut them off; and had a purpose now
> To lead out many to the Holy Land,
> Lest rest and lying still might make them look
> Too near unto my state. (2 H. IV. 4, 5, 209ff.)[2])

[1]) 1 H. IV. = The First Part of King Henry IV.
[2]) 2 H. IV. = The Second Part of King Henry IV.

So erkannte Machiavelli in den Helfershelfern eines neuen Fürsten die ersten und gefährlichsten Feinde des Usurpators («Fürst», 3. Kap.) und riet seinem Principe des öfteren, sich von den Waffen und dem Glück anderer unabhängig zu machen («Fürst», 7. Kap.) und niemand von seinen Helfershelfern zu schonen.

Wie Shakespeare sich zu dem ränkevollen Bolingbroke stellt, zeigt sich besonders in der Charakterisierung Percys. Der Balladenheld Percy wird die lichte, ehrliche Hauptfigur neben dem Prinzen Heinz. Shakespeare läßt nach Holinshed[1]) Percy erklären, daß der «schnöde Politiker Bolingbroke» Mortimer als den eigentlichen Thronprätendenten fürchte und ihn deshalb nicht auslösen wolle (1 H. IV. 1, 3, 158ff.). Durch Percy hören wir auch, daß Bolingbroke ihm und seinem Vater Northumberland vorgetäuscht habe, er wolle nur seine Güter von Richard zurückhaben und die Mißstände im Lande beseitigen, aber Richards Person und Amt nicht angreifen (1 H. IV. 4, 3, 52ff.). In «Richard II.» dagegen hat Shakespeare Northumberland als den ersten und seines monarchomachischen Tuns voll bewußten Helfershelfer Bolingbrokes bei der Absetzung Richards unterstrichen, trotzdem Shakespeare es auch damals schon so bei Holinshed lesen konnte, wie Percy es nun motiviert. Es kommt Shakespeare jetzt darauf an, Bolingbroke als den von Anfang an rebellischen Monarchomachen darzustellen, der seine Helfer über das letzte Ziel täuschte, sie durch die gerecht scheinende Außenseite seines Vorgehens gegen Richard gewann. Damals war Heinrich von Lancaster ganz «Fuchs», wie Machiavelli seinem Fürsten rät («Fürst», 18. Kap.). Sobald er merkt, daß seine Helfer Gewalt und Eigenwillen ihm gegenüber zeigen, hegt er Verdacht. Die Helfer richten sich selbst dadurch zu Grunde. So weist es auch Machiavelli für ähnliche Fälle nach («Fürst», 3. Kap.). Heinrich IV. wird nun der «reißendste Wolf»:

> I will from henceforth rather be myself,
> Mighty and to be fear'd, than my condition;
> Which hath been smooth as oil, soft as young down,
> And therefore lost that title of respect
> Which the proud soul ne'er pays but to the proud.
> (1 H. IV. 1, 3, 5ff.)

Bolingbroke weiß sich wie der Principe zu drehen und zu wenden je nach den Umständen. Er, der durch die Gunst des Volkes

[1]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 134ff.

und die Hilfe der Großen zum Thron gekommen ist, weiß es wie der Florentiner («Fürst», 9. Kap.), daß man sich von der Gunst des Adels weniger Sicherheit und Treue versprechen kann als von dem Volk. Darum ist er so schroff gegen die Adelsrevolutionäre; darum empfiehlt er seinem Sohn, sich um des Volkes Anhänglichkeit und Achtung zu bewerben (1 H. IV. 3, 2, 39ff.). Percy hat nichts von dieser politischen Ader an sich; rauh, polternd, unbeherrscht, aber ehrlich ruft er seine Meinung von dem «schnöden Politiker Bolingbroke» «mit der scheinbaren Stirn der Billigkeit» in die Welt hinaus (1 H. IV. 1, 3, 241; 1 H. IV. 4, 3, 82). Der eigentliche Rebell ist bei Shakespeare wie beim Chronisten [1]) Worcester. Shakespeares Worcester macht den Anschlag, die Gefangenen auszunützen, um mit dem Feind gemeinsame Sache gegen Heinrich zu machen (1 H. IV. 1, 3, 258). Er hat nicht die Überzeugung von der Rechtmäßigkeit ihres Tuns wie Percy und Douglas (1 H. IV. 4, 1). Bei Shakespeare wie in der Chronik [2]) verheimlicht er das versöhnende Angebot des Königs. Shakespeares Worcester begründet sein Tun in dem Argwohn, den er gegen den argwöhnischen Bolingbroke hege (1 H. IV. 5, 2). Percy, die Seele in der Ausführung der Rebellion, ist nicht der schnöde, böswillige Anstifter einer hinterlistigen Politik.

Wie klingt das Lied vom tapferen Percy aus, der durch die argwöhnische Behandlung Mortimers zum Abfall von seinem neuen Lehensherrn, zur Rache an Heinrich IV., der ihn anders belohnt, als er ihm vor seiner Usurpation versprach (Rich. II. 2, 3, 45ff.), getrieben wird und Mortimer an Stelle Bolingbrokes zum König machen will? Prinz Heinz, der Vertreter der wahren Legitimität, besiegt nach Shakespeare (1 H. IV. 5, 4, 59ff.) — im Gegensatz zur Chronik [3]) — «den tapfersten Rebellen Heinrich Percy». Shakespeare zeigt dadurch, obwohl er Percys Natur liebt und Bolingbroke einen schnöden Politiker nennen läßt, daß er die Adelsrevolution verneint. Sie hat das ganze Land wie mit einem verheerenden Feuer überschwemmt und gereicht Percy zur Schmach, wie der echte Erbe der Krone, Shakespeares Prinz Heinz, sagt (1 H. IV. 5, 4, 100). Percys Tun bleibt also bei Shakespeare Rebellion, wenn sie auch vom Adel geführt wird gegen den «tyrannus ex defectu tituli», den schnöden Politiker.

[1]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 133.
[2]) Ebd. S. 144f.
[3]) Ebd. S. 147.

1598/99 setzt Shakespeare die Historie von Heinrich IV. fort. Bolingbrokes Unrecht gegen König Richard wird auch hier nicht bemäntelt. Aufruhr und Unruhe sind weiterhin um König Heinrich. Die Erinnerung an die Absetzung Richards quält den neuen König. Daß Bolingbroke, im Besitze der erstrebten Krone, ruhelos über seine Tat nachsinnt, beweist, daß Shakespeare in Heinrich IV. nicht einen elisabethanischen Machiavellisten wie in Richard III. gesehen hat, der nichts weiter als ein machthungriger Thronräuber ist. Beim Chronisten und in der alten Historie «The Famous Victories of Henry V.»[1]) ist nichts von der Problematik des Usurpators Bolingbroke, der seine Usurpation dadurch zu beschönigen hofft, daß er sie eine «politische Notwendigkeit» nennt:

> I had no such intent
> But that necessity so bow'd the state
> That I and greatness were compell'd to kiss.
> (2 H. IV. 3, 1, 72ff.)

Man wird bei dieser Stelle an Machiavelli erinnert, der im 6. Kapitel des «Principe» von dem neuen Fürsten, der sich durch Verdienst zum Thron aufgeschwungen hat, sagt, daß dieser dem Glück nichts weiter zu verdanken habe als die Gelegenheit, daß seine Größe diese aber erkannte und ergriff, daß bei ihm, um ein gutes Ziel zu erreichen, schlechte Mittel erlaubt seien, daß er — von der virtù ordinata beseelt — der Staatsräson wegen das Gesetz bricht. Damit aber bei Shakespeare eine direkte Beeinflussung vom echten Machiavellismus mit dem Begriff von der Staatsräson nachweisen zu wollen, wäre nicht angebracht. Shakespeare hat vielleicht die Strömung, die diese neue staatsrechtliche Modelehre mit sich brachte, gespürt. Jedoch ist Heinrich IV. kein reiner Machiavellist. Er weiß den Konflikt zwischen der inneren guten, moralischen Haltung und der schlechten Tat, die die Staatsräson fordert, nicht zu lösen. Shakespeares Heinrich IV. macht die Einsicht, «daß er nach Recht mit Unrecht gegangen ist», zum «gewissensschweren Trauerkönig»[2]). Er leidet so schmerzlich unter seiner neuen Würde, daß er den armen Untertan beneidet um seinen Frieden:

---

[1]) «The Famous Victories . . .» = F. V., zit. nach der Seitenzahl in Sh.'s Library, V. S. 321ff.

[2]) A. Brandl, Shakespeare, Berlin 1922, S. 239.

... Then happy law, lie down!
Uneasy lies the head that wears a crown.
(2 H. IV. 3, 1, 30f.)

Auf der Höhe seiner Erfolge fühlt er sich wie die Reichen:

That have abundance and enjoy it not. (2 H. IV. 4, 4, 108.)

In den Vorlagen ist nichts von der Atmosphäre, die um den Shakespeareschen Heinrich IV. mit dem vom Unrecht gedrückten Wesen liegt. Die Schwermut, die Bolingbroke überfällt (2 H. IV. 3, 1, 4ff.), zeigt die ganze erschütternde tragische Tiefe dieses Shakespeareschen Usurpators.

Wenn auch Bolingbroke bei Shakespeare die Usurpation eine politische Notwendigkeit nennt und der tüchtige Usurpator den schlechten eigenwilligen legitimen Richard II. überwindet, wenn auch durch York in «Richard II.», durch Prinz Heinz in «Heinrich IV.» gesagt ist, daß Bolingbroke nun der neue Lehensherr ist, dem man Gefolgschaft schuldet, so bleibt dennoch als wesentlich bestehen, daß Shakespeare Bolingbrokes Eingriff in die Legitimitätsrechte Richards, die Verletzung der Tradition durch die Gestaltung Bolingbrokes als eines gewissensschweren Trauerkönigs als das schwerste Unrecht bezeichnet.

Also ist Shakespeare kein Monarchomache. Selbst den tüchtigen Realpolitiker an Stelle des ungeeigneten Königs billigt er nicht. Die Ansicht der Volkssouveränitätsvertreter, daß der Usurpator zum legitimen König ernannt werden könne, lehnt er ab wie auch die monarchomachische Theorie, daß zum mindesten die Stände das Widerstandsrecht gegen den tyrannus ex parte exercitii haben. Nun hat aber Richard auf die Krone verzichtet, und nach englischer und allgemein staatsrechtlicher Anschauung wird dann der Usurpator legitim. «Legitim» wird Bolingbroke dadurch wohl, aber nur insofern, als er als König de facto der Maßgebende für das rechtliche Bewußtsein seiner Untertanen wird; aber seine moralische rechtliche Schuld wird dadurch nicht aufgehoben.

Shakespeare ist auch kein Machiavellist, der den Relativismus des politischen Handelns predigt und des Zweckes wegen unrechte Mittel legitimiert. Der «Machiavellist Bolingbroke» wird erdrückt von dem Zwiespalt. Seine Herrschaft ist nicht wie beim neuen Fürsten Machiavellis gesicherter als die des angestammten. Rebellion von allen Seiten und vor allem seine eigenen Zweifel unter-

graben den Glauben an seine Rechtmäßigkeit in seinem und seiner Untertanen Rechtsbewußtsein.

In Shakespeares Historie «Heinrich IV.», 1. und 2. Teil, spiegeln sich manche Einstellungen des englischen Staatsrechts und der Tudor-Verfassung gegenüber staatsrechtlichen Zeitströmungen wider. Heinrich IV. ist der Hochverräter, der gegen «the Law of Treason» verstößt, der bei den Elisabethanern verpönte Monarchomache. Als König de facto dagegen ist er der maßgebende Lehensherr. Shakespeare bemäntelt nicht die tyrannischen Vergehen des legitimen Königs und die usurpatorischen Eingriffe des Politikers und bewahrt dennoch die einsichtsvolle Einstellung des Elisabethaners, der es als die vornehmste staatsrechtliche Gesinnung des Untertanen ansieht, den König de facto zu bejahen.

«King Henry V.»

Alle Bedenken, die gegen die Könige der voraufgegangenen Historien geäußert werden konnten, die die rechtliche Stellung in der Herrscher und der Untertanen Meinung erschütterten und revolutionären monarchomachischen oder rücksichtslosen machiavellistischen Tendenzen freien Spielraum ließen, scheinen in Shakespeares vorletztem Königsdrama ausgeschaltet zu sein. Denn Heinrich V., «the climax of his series of studies in English king-craft»[1]), ist der fähige, starke, gute, rechtmäßige König de facto. Wie ist bei Shakespeare eines solchen Königs Auffassung von der Souveränität und wie die Stellung der Untertanen zu diesem Kronenträger?

In der ältesten Historie, 1 H. VI., scheint Shakespeare noch nicht die Absicht gehabt zu haben, Heinrich V. als den König zu charakterisieren, der jenseits aller rechtlichen Zweifel und rechtlichen Schuld steht. Denn in der von Shakespeare erfundenen Mortimer-Szene (1 H. VI. 2, 5) wird Heinrichs rechtlicher Anspruch auf die Krone durch Anhänger der Yorkschen Partei verneint und Heinrich als ein unrecht handelnder Usurpator dargestellt. Daneben finden sich zwar auch schon in diesem ersten Königsdrama Hinweise auf den Musterkönig Heinrich V. (1 H. VI. 1, 1, 7; 1 H. VI. 4, 3, 51 u. a.). In «Richard II.» (5, 3, 19ff.) wird auf den Prinzen Heinz hingewiesen. Doch Shakespeares Interesse an dieser Königsgestalt wird erst deutlich in «Heinrich IV.» Da

[1]) J. Marriott, English History in Shakespeare, New York 1918, S. 135.

findet man eine feine organische Entwicklung in dem Werdegang des jungen Prinzen Heinz durch die beiden Teile der Historie hindurch. Alle Vorgänger Shakespeares scheiterten an dem Widerspruch zwischen dem jungen Prinzen und dem späteren König Heinrich V., den auch Shakespeares Hauptquelle, «The Famous Victories of Henry V.», zeigt[1]). Alles Unwürdige, was nicht zu einem späteren Heldenkönig paßt, läßt Shakespeare fallen[2]). Shakespeares Prinz Heinz nährt nur den Schein, der wider ihn ist, um sich dabei im Grunde nichts zu vergeben. Durch die fortwährende Gegenüberstellung mit Percy rückt Shakespeare ihn ins rechte Licht. Heinz befiehlt nach Shakespeare des Helden Douglas Freisetzung (1 H. IV. 5, 5, 25ff.), während Holinshed diese ritterliche Tat Heinrich IV. beilegt[3]). Am Schluß von 2 H. IV. ist Heinrich V. ein harmonischer, kerniger Charakter, der die Krone als rechtmäßiger Erbe in Besitz genommen hat und als der nächste Erbe Heinrichs IV. diese angestammte Ehre behaupten will (2 H. IV. 4, 5, 221ff.). Nicht wie ein rebellischer Machtgieriger hatte er seinem sterbenden Vater die Krone vorzeitig entrissen, sondern er wollte das Legitimitätsprinzip erfüllt sehen (2 H. IV. 4, 5, 20ff.).

In «Heinrich V.» wird er die alles beherrschende, sympathische, aufrechte Heldengestalt. «He combines perfect simplicity with perfect dignity and both with the supreme gift of personal magnetism.»[4]) Was Shakespeares Heinrich V. gegenüber der Vorlage mehr an Vorzügen hat, das entnimmt der Dichter der lancastrisch gefärbten Chronistik und der traditionellen Überlieferung von dem Sieger von Agincourt. Sind nicht vielleicht auch manche Züge in diesem Idealköng zurückzuführen auf Bestrebungen der Zeit, einen Musterkönig zu umschreiben?

Shakespeares König Heinrich V. legt mehr Gewicht auf die Rechtsfrage als der der Chronik und des alten Dramas (H. V. 1, 2)[5]).

---

[1]) P. Kabel, Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare, a. a. O., S. 94ff., 139.

[2]) So die Ohrfeigenaffäre des alten Stücks. Die Wiedereinsetzung des Richters durch den neuen König, die diesen als gerechten und weisen Fürsten dokumentiert, zieht Shakespeare wieder herbei. Keller, Sh.-Ausgabe, a. a. O., Bd. V, 15. Tl., S. 211, 218.

[3]) Sh.'s Holinshed, S. 148.

[4]) Marriott, a. a. O., S. 139.

[5]) H. V. = The Life of King Henry V.

Er bittet wiederholt die Ratgeber, an ihre große Verantwortung zu denken, die sie damit auf sich laden, wenn sie ihm den Krieg gegen Frankreich als gerecht und billig darstellen. Auch beim Chronisten[1]) und dem anonymen Dichter (F. V. S. 351) gewährt der König dem fraznösischen Gesandten Gehör. Nur Shakespeares König aber motiviert diese Audienz ausdrücklich:

> We are no tyrant, but a Christian king;
> Unto whose grace our passion is subject
> As are our wretches fetter'd in our prisons;
> Therefore with frank and with uncurbed plainness
> Tell us the Dauphin's mind. (H. V. 1, 2, 241ff.)

Ähnlich lauteten die programmatischen Worte bei seinem Regierungsantritt:

> This is the English, not the Turkish court. (2 H. IV. 5, 2, 47.)

Des Machiavellisten Richard III. egoistische Selbstsucht wird damit abgelehnt. Heinrich hält die Legitimität hoch:

> Not Amurath an Amurath succeeds,
> But Harry Harry. (2 H. IV. 5, 2, 48.)

Kein wilder Eroberer, kein rücksichtsloser Machiavellist will er sein, der anderer Meinung nicht anhört und absolutem Egoismus folgt, sondern ein christlicher Fürst ist er, wie ihn Erasmus in seinem Fürstenspiegel «Institutio principis Christiani» umschrieben hat, in dessen Einflußsphäre Shakespeares Zeitgenossen stehen, wie u. a. Thomas Eliot, der in seinem, der Tudor-Zeit wohlbekannten «Gouvernour» auf Erasmus hinweist[2]). Erasmus vertritt die Auffassung vom Herrscher als erstem Gesetzeswächter, vom sanften und ruhigen Naturell des Herrschers, daß der Fürst nie schuldig sein soll an irgendwelchem Übelstand im Staate, weil er ein Abbild Gottes ist[3]).

In H. V. 2, 2 werden Cambridge, Scroop und Grey als gemeine Hochverräter vom König entlarvt. In 1 H. VI. 2, 4 und 2, 5 dagegen wurde dieselbe Angelegenheit so dargestellt, als ob Cambridge, der sich für den rechtmäßigen, unterdrückten Thronerben einsetzte, Heinrich V. lästig gewesen sei. Holinshed[4]) berichtet auch,

---

[1]) Sh.s Holinshed, S. 173.
[2]) Th. Eliot, «The Governour», edit. by Croft, London 1880, I, S. 95.
[3]) K. Schröder, Platonismus in der Engl. Renaissance, Berlin 1920, S. 53.
[4]) Vgl. Sh.s Holinshed, S. 175.

daß Cambridges wahre Absicht gewesen sei, dem Grafen von March die Krone zu erkämpfen, und nur vortäuschte, von den Franzosen als Spion benutzt worden zu sein. Shakespeare läßt diesen Bericht des Chronisten fallen; sein König ist völlig schuldlos, rechtlich unbestritten. Nach Shakespeare ist die Liebe des Königs zu Scroop größer als nach Holinshed (Heinrichs Monolog 2, 2, 94ff.). Dadurch wird des Königs Gerechtigkeit noch besser beleuchtet. «The most excellent vertue named iustyce» (Eliot, «Gouvernour», III, 1. Kap.), die vornehmste Eigenschaft im Sinne des humanistischen Ideals der Shakespeare-Zeit[1]), besitzt Heinrich V. in ganz besonderem Maße. Die Verräter fällen bei Shakespeare selbst ihr Urteil (H. V. 2, 2, 44ff.) und gestehen als Verurteilte reuig ihre Schuld ein (H. V. 2, 2, 151ff.). Heinrich steht nun sicher und makellos da als der legitime, rechtlich handelnde Kronenträger. Den Hochverrat hat er im Keime erstickt in beherrschter und gerechter Weise. Monarchomachischen Tendenzen gegen Heinrich V. als tyrannus ex defectu tituli oder tyrannus ex parte exercitii, die auf Grund des chronistischen Berichts und Shakespeares eigener Erstlingshistorie hätten wuchern können, nimmt Shakespeare in diesem Königsdrama jedwede Ansatzmöglichkeit.

Heinrichs Tapferkeit betont auch Halle, auf den Holinshed sich beruft[2]). Heinrichs ganze Lebenshaltung drückt sich bei Shakespeare in folgenden Worten seines Heldenkönigs aus:

> In peace there's nothing so becomes a man
> As modest stillness and humility:
> But when the blast of war blows in our ears,
> Then imitate the action of the tiger. (H. V. 3, 1, 3ff.)

Seine Schlichtheit in friedlichen Zeiten betont Shakespeare, nimmt mit Freude solche Züge aus dem volkstümlichen anonymen Drama auf oder ersinnt neue. Er stellt den Soldatenkönig in das ihm eigentümliche Soldatenmilieu, erfindet Motive wie die Handschuhepisode (H. V. 4, 1, 220ff.; 4, 7, 125ff.), die glänzend des Königs Kunst zeigt: «to sound the very base-string of humility» (1 H. IV. 2, 4, 6).

Mit solcher Einstellung überbrückt Heinrich V. die große kritische Kluft zwischen Herrschersouveränität und Untertanenabhängigkeit, die manchem denkenden Menschen um die Wende

---

[1]) Schröder, a. a. O., S. 93.

[2]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 203ff.

des 16. Jahrhunderts Sorgen machte, die manchen Königen des Shakespeareschen Historienzyklus zum Verhängnis wurde.

Heinrich V. besitzt «maiestie», die Eliot vom Fürsten verlangt («The Gouvernour», II, 2. Kap.). «Maiestie» ist Würde, mit Leutseligkeit gepaart, nach Eliot. Dieser Adel der Einfachheit, die Verbindung von «perfect simplicity with perfect dignity, and both with the supreme gift of personal magnetism»[1]), ist der Grundzug in Heinrichs Charakter. «Personal magnetism» haben auch Machiavellis Fürsten in sich; doch wirkt diese Gabe da zerstörend, dämonisch. Isoliert sind sie allmächtig gegenüber dem Untertan. Die schlichte Größe Heinrichs kontrastiert sehr stark mit dem lauten Prahlen der Franzosen (H. V. 2, 4), besonders mit dem des Dauphin (H. V. 3, 5; 3, 7; 4, 2), der bei Shakespeare im Gegensatz zur Chronik[2]) und F. V. (S. 358ff.) im Felde anwesend ist. Um seinen Helden möglichst zu heben, hat Shakespeare die Franzosen chauvinistisch verzeichnet. Holinshed hat nur den knappen Hinweis: «the French were full of game»[3]). Der anonyme Dichter bahnt die Gegenüberstellung an. Shakespeare baut sie aus.

Zu den Herrschertugenden, die Eliot aufzählt, gehört auch «moderation — a spice of Temperaunce» («Governour», III, 21. Kap.). Diese Eigenschaft, die von allen Humanisten der Shakespeare-Zeit gern an einem Fürsten gesehen wird[4]), zeigt ausdrücklich nach Shakespeare auch Heinrich V., denn Holinshed berichtet die Plünderung des eroberten Harfleur[5]), Shakespeares Heinrich V. dagegen befiehlt: «Use mercy to them all» (H. V. 3, 3, 54). Heinrich, der im Kampf ungestüm vorgeht gegen seine Feinde (H. V. 3, 1, 5ff.), läßt sich nicht von Rachsucht und Ungerechtigkeit hinreißen. Er ist kein wilder Eroberer, sondern will nur sein gutes, angestammtes Recht. Erfüllt von seiner gerechten Sache, geht er vor der Entscheidungsschlacht im Lager umher und macht allen Mut (H. V. 4, Chorus).

In der 1. Szene des 4. Aufzuges, die ganz Shakespeares Eigentum ist, hat der Dichter mit tiefem Ernst sich darüber geäußert, ob dem Kronenträger eine besondere Vorzugsstellung gegenüber dem Untertanen durch den Titel eingeräumt ist. Wie Erasmus,

---

[1]) Marriott, a. a. O., S. 139.
[2]) Vgl. Sh.s Holinshed, S. 183.
[3]) Ebd. S. 185.
[4]) Kabel, a. a. O., S. 124.
[5]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 181.

«who struck at the root of the notion that a prince having received his kingdom jure divino had a right to use it for his own selfish ends» (Eliot, «The Gouvernour», I, S. 95), wie der große Rotterdamer Humanist das Königsamt mehr als eine schwere Pflicht und große Aufgabe auffaßte, ebenso betont Shakespeares Idealkönig, daß die äußeren Zeichen der Königswürde — Balsam, Zepter, Krone — nichts weiter als Zeremonien sind und dem König keine Sonderstellung gegenüber dem Untertanen einräumen (H. V. 4, 1, 277ff.). Shakespeare verneint damit nicht ein göttliches Recht der Könige, sondern nur die verstiegenen absolutistischen Ideen, die dahinzielen, daß dem Gottesgnadenkönig moralisch eine Sonderstellung eingeräumt werde. Der König hat nur insofern eine Sonderstellung, als er besonders hohe Aufgaben hat, göttliche Pflichten gegenüber seinem Land und seinen Untertanen. Als Korrelat dieser Pflichten hat der König auch ein besonderes, göttliches Recht.

Der König hat keine Verantwortung für die Seele seines Untertanen. Er muß aber des Untertanen Pflicht, seine tatkräftige Mithilfe für den Schutz des Landes verlangen:

> Every subject's duty is the king's; but every
> subject's soul is his own. (H. V. 4, 1, 187.)

Damit ist die Grenze der königlichen Vollmacht angegeben. Der König darf das Gewissen des Untertanen nicht vergewaltigen. Shakespeare beantwortet so — wahrscheinlich unbewußt — die große Kernstreitfrage nach den Schranken der Herrschersouveränität. Auch Erasmus hatte in seiner «Institutio» das Heil des Volkes zu suchen als die vornehmste Norm für alle Fürstenziele angesehen und diese über die Beachtung der königlichen Prärogative gestellt[1]). Shakespeare läßt seinen Idealkönig diese ernsten Gedanken erwägen in der Unterhaltung mit den einfachen Soldaten Bates und Williams. Heinrich V. hört sich ihre Zweifel mit Geduld an und bringt die beiden zur Einsicht, so daß sie sich vornehmen, wacker für ihn zu fechten (H. V. 4, 1, 87ff.). Heinrich zeigt die wahre «maiestie», die sich nicht in ihrem Würdegefühl verzehrt und verbietet, daß der Untertan sich mit der königlichen Prärogative beschäftigt, sondern die mit Leutseligkeit die Königs- und Untertanenpflichten auseinandersetzt.

---

[1]) Vgl. Eliot, The Governour, I, S. 95.

Wie schwer selbst dieser gänzlich untragische König an seinem Königsdasein leidet, zeigt sich in seiner Meditation über den Königsstand (H. V. 4, 1, 247ff.). Tiefe und Verständnis für sein schweres Amt gehen Heinrich V. nicht ab. Kein Zug im Bild des Lieblingskönigs darf fehlen.

Wirft Shakespeare dadurch einen Schatten auf Heinrichs Legitimität, daß er seinen König vor der Schlacht von Agincourt Gott bitten läßt, des Vaters Usurpation nicht an ihm rächen zu wollen (H. V. 4, 1, 309ff.)? Shakespeares Heldenkönig bemäntelt nicht seines Vaters Schuld. Daß Heinrich V. das Unrecht seines Vorgängers durch Sühnewerke gut zu machen sucht, weiß Shakespeare aus Holinshed[1]). Er selbst ist ohne rechtliche Schuld, wie Shakespeare ausdrücklich in 2 H. IV. 4, 4, 190f. schon betont und des öfteren in «Heinrich V.» wiederholt. Bolingbrokes Usurpation verdunkelt auch nicht Heinrichs makellosen, rechtlichen Anspruch auf die Krone. Denn er ist befähigt, eine ererbte rechtliche Schuld zu sühnen durch seine Einstellung zum Königtum, die nicht persönliche und dynastische Interessen vertritt, sondern allein des Landes Heil sucht.

Die großen staatsrechtlichen Fragen des 16. Jahrhunderts können nicht hineingreifen in dieses Königsdrama. Heinrich V. steht jenseits aller rechtlichen Schuld und jeglichen rechtlichen Zweifels. Sein Königsrecht ist ihm nur das Korrelat seiner Königspflicht. Der Zwist zwischen Rechtsempfinden und Lehenstreue hört für den Vasallen auf. Die Kluft zwischen Herrschersuveränität und Untertanenunterwürfigkeit überbrückt er durch Vertrautheit mit dem Volk und dadurch, daß er sie alle untereinander und mit seinem Thron durch ein großes nationales Ziel, Kampf gegen den Erbfeind, verbindet. — Eine ähnliche Einstellung reist auch Shakespeares große Königin Elisabeth auf. — Nur die positiven, aufbauenden Ziele der idealistischen Humanisten der Shakespeare-Zeit finden Anklang.

Shakespeares Begeisterung für Heinrich V., die sich in der Stoffbehandlung ebenso ausdrückt wie in den eingefügten Chorreden, zeigt, daß er einen König solchen Formats bejaht. Antimonarchomachisch und antimachiavellistisch ist also Shakespeares staatsrechtliche Gesinnung.

---

[1]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 188.

«King Henry VIII.»

Bringt die auf «Heinrich V.» folgende Historie, das letzte Königsdrama im Shakespeareschen Historienzyklus, eine Entwicklung oder eine Ergänzung zu dem Grundthema dieser Dramenreihe?

So zwiespältig die chronistische Grundlage zu diesem Königsdrama ist, so unharmonisch ist auch Shakespeares «König Heinrich VIII.» Holinshed bietet dem Dichter nur vollkommen kritiklose Kompilation von Berichten für und wider den König. Darum ist Shakespeares Urteil über Recht und Unrecht gerade hier, wo er sich — wie auch sonst hauptsächlich — in den Tatsachen und im Urteil an seinen Gewährsmann hält, so schwer zu fassen.

Daß Shakespeare diesen Zwiespalt nun einfach übernimmt, könnte eine gewisse Unlust an der Gestaltung dieses Königs verraten. Würde man zu weit gehen, wenn man aus dieser unharmonischen Zeichnung Interesselosigkeit und vielleicht damit sogar Ablehnung dieses Tudor-Königs bei Shakespeare annähme?

Aus der Gestaltung der Königin Katharina, die gegenüber der chronistischen Quelle manches enthält, was nur Shakespeares Eigentum ist, läßt sich vielleicht erkennen, wie Shakespeare sich zu dem absolutistischen Heinrich VIII. stellt.

In H. VIII. 1, 2 bittet Shakespeares Königin, das Übel der Erpressungen einzustellen, weil dadurch des Königs Ehre angegriffen wird. Sie warnt vor

> Language unmannerly, yea, such which breaks
> The sides of loyalty, and almost appears
> In loud rebellion (H. VIII. 1, 2, 27ff.),

und sie fürchtet, daß

> Tongues spit their duties out, and cold hearts freeze
> Allegiance in them; (H. VIII. 1, 2, 61.)

Holinshed berichtet zwar auch von ungebührlichen Steuern, gegen die sich die Untertanen auflehnen[1]). Shakespeares Königin ist Fürbitterin für das bedrückte Volk und Anklägerin Wolseys, der die harten Steuern ausgeschrieben hat. Sie erinnert den König daran, daß Ungerechtigkeit und absolute Willkür den Keim zu monarchomachischer Gesinnung legen. Sie tritt für des Königs

---

[1]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 431ff.

und der Untertanen Recht ein gegen Wolsey. Heinrich VIII. scheint dem Billigkeitsgefühl der Königin beizupflichten:

> We must not rend our subjects from our laws,
> And stick them in our will. (H. VIII, 1, 2, 93),

und er ist wie beim Chronisten[1]) erschreckt, erstaunt, erzürnt über diese Ungerechtigkeit gegenüber den Untertanen und über solche Gefährdung seiner rechtlichen Stellung.

Katharina ist bei Shakespeare auch weiterhin die Mahnerin zu Recht und Billigkeit. Entgegen der Chronik bittet sie für Buckingham (H. VIII. 1, 2, 109f.) und ermahnt den Haushofmeister Buckinghams, den Ankläger des Herzogs, wahr zu reden (H. VIII. 1, 2, 171ff.). Shakespeares Sympathie gehört nicht Wolsey, dem «illegitimen, dem unebenbürtigen Emporkömmling», der den Unterschied des Ranges mit Füßen tritt, der ein Machiavellist ist (H. VIII. 1, 1, 58ff.), von dem Buckingham direkt mit Machiavellis Ausdrücken sagt:

> . . . This holy «fox»,
> Or «wolf», or both, — for he is equal ravenous
> As he is subtle, and as prone to mischief
> As able to perform't. (H. VIII. 1, 1, 158.)

Shakespeare hat die Anklagepunkte gegen Buckingham, den Hochverräter, bei Holinshed gelesen[2]). Da aber Shakespeares Sympathien nicht Wolsey gehören, der diese Intrigen gegen Buckingham ins Werk setzte, da ferner Katharina bei Shakespeare für Buckingham bittet und sich des Urteils enthält, nachdem man die schwerwiegendsten verräterischen Pläne Buckingham nachgewiesen hat, kann man der Ansicht sein, daß nach Shakespeares eigener Meinung Buckingham unschuldig ist. Der König dagegen scheint bei Shakespeare — die Äußerung Heinrichs über Buckinghams innerste Verderbtheit (H. VIII. 1, 2, 110ff.) ist nicht beim Chronisten zu finden — fest von Buckinghams Schuld überzeugt zu sein. Der König zeigt sich in dieser Szene als der rechtlich Handelnde, der die ungerechte Besteuerung der Untertanen aufhebt, der Buckinghams Vorzüge schätzt und doch seinen Verrat nicht bemäntelt, der die rechtlichen Angelegenheiten prüft und sie dann aber dem Urteil des Gerichtes übergibt. Oder ist Heinrich nur

---

[1]) Ebd. S. 433.
[2]) Ebd. S. 434ff.

auf die äußere Rechtsform bedacht und hütet den Schein, um die rechtswidrige Triebfeder und unbillige Durchführung zu bemänteln?

Dies scheint der Fall zu sein in der großen Gerichtsszene (H. VIII. 2, 4) beim Chronisten[1]) wie beim Dichter. Shakespeare übernimmt auch hier die Zwiespältigkeit Heinrichs VIII. kritiklos von seinem Gewährsmann. Die ganze Rechtsform steht wie ein hohles Scheingebilde da, hinter dem sich die Willkür des Despoten verbirgt. Die Worte Wolseys:

> The hearts of princes kiss obedience,
> So much they love it; but to stubborn spirits
> They swell, and grow as terrible as storms
> (H. VIII. 3, 1, 162ff.)

beeinflussen Katharina, sich dem Willen des Königs, die Ehescheidungsangelegenheit in seine Hand zu legen, zu fügen. Sie kennt die Macht und Gewalt ihres Herrn und weiß, daß sie von keinem der Untertanen Rat und Rettung erhoffen kann (H. VIII. 3, 1, 83ff.). Bis zum Tode lebt in der Königin ein unbesiegbares Würdegefühl. Niemals spricht sie ein bitteres Wort gegen den König aus. Selbst auf dem Sterbebett ist Katharina noch ganz die Gehorsame, das Unrecht ruhig Erduldende:

> Remember me in all humility unto his highness:
> Say his long trouble now is passing
> Out of this world; tell him, in death I bless'd him
> For so I will. (H. VIII. 4, 2, 160ff.)

Gerade aus dieser Szene erkennt man, daß Shakespeare Katharina als das unschuldige Opfer der Willkür des ungetreuen Königs ansieht. Wesentlich ist, daß Katharina, die der König in ihrem Ehr- und Rechtsgefühl verletzte, Heinrich VIII. noch segnet bei Shakespeare, was Holinshed nicht berichtet. Shakespeare läßt uns also nicht im unklaren über seine Stellung zu dem Despoten. Katharina siegt moralisch über den tyrannischen, ungetreuen königlichen Gemahl. Heinrich VIII. darf das Gewissen seines Untertanen nicht vergewaltigen. — Demgegenüber haben Dichter der jüngeren Generation in der Zeit Jakobs I., Beaumont, Fletcher, Th. Heywood u. a. in ihren romantischen Dramen Könige auf hohen Thronen; unerreichbar sind diese Fürsten, keine rechtliche oder sittliche Schranke hemmt ihren göttlichen

[1]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 456ff.

Willen. — Bei Shakespeare dagegen wird despotische Willkür als Unrecht herausgestellt. Daß aber Katharina nicht gegen den König vorgeht, verrät etwas von dem byzantinisch gesinnten Zeitalter Shakespeares, in dem die Prärogative des Königs immer weiter ausgebaut wird, in dem von den Untertanen, selbst bei den rechtswidrigsten Befehlen, Gehorsam gegenüber dem König gefordert wird. Heinrich VIII. bringt es fertig, Katharina als seine illegitime Gemahlin zu erklären. Der Wille des Suveräns vermag selbst die Grundfesten des Legitimitätsprinzips zu erschüttern. Shakespeares Meinung über solchen Byzantinismus drückt sich in der Gestaltung Katharinas aus.

In Szenen, die nach Ege[1]) nicht von Shakespeare — wahrscheinlich von einem Dichter der Fletcher-Schule — stammen, scheint der König mehr als bei Shakespeare herausgenommen zu sein aus der Menge, eine Art Sonderstellung einzunehmen, wie die Könige in den Dramen der nach-shakespearischen Dichter überhaupt. Bei dem Festbankett in Wolseys Haus (H. VIII. 1, 4) erkennt Wolsey den König trotz seiner Verkleidung aus allen Masken sogleich heraus. Nach Holinshed[2]) dagegen hat Wolsey falsch geraten. Hier aber soll betont werden, daß der König, trotzdem er wie viele andere als Schäfer verkleidet ist, sich heraushebt. Der unbekannte Mitarbeiter Shakespeares bringt in H. VIII. 2, 1, 156 geschickt — und sicherlich mit Genugtuung — den chronistischen schönfärberischen Hinweis des Loyalisten Holinshed[3]) an, daß des Königs Zweifel an seiner Ehe von Wolsey und Longland stammen. Wolsey verdreht den wirklichen Tatbestand; so legt der Autor es auch in H. VIII. 2, 2, 20ff. dar. Späterhin wird des Königs Untreue an Katharina sehr entschuldigt (H. VIII. 4, 1, 69ff.), denn Anna ist so gut, so schön und reizvoll, daß des Mannes Gewissen nicht belastet wird, wenn er ein solches Geschöpf einem anderen vorzieht. Wenn bei dem fremden Autor der König Suffolk und Norfolk, die ihn stören, entrüstet anfährt:

> Who am I? ha?
> You are too bold;
> Go to; I'll make ye know your times of business.
> (H. VIII. 2, 2, 63ff.),

---

[1]) K. Ege, Sh.s Anteil an H. VIII., Sh.-Jb. 58, S. 99, 114.
[2]) Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 445.
[3]) Vgl. ebd. S. 452.

so klingt aus dieser Entrüstung des Königs ein Eigenwille heraus, der einem tyrannischen Hausherrn in bürgerlichem Milieu entspricht — oder verrät dieser Eigenwille Hochmut eines Despoten?

Shakespeare hütet sich vor einer verstiegenen Tendenz in seinen Königsgestalten. Er schildert Heinrich VIII. objektiv, d. h. so, wie ihm der Chronist den Stoff dazu liefert. Er vermeidet die Klippe, den Despotismus zu verurteilen oder ihm zu huldigen. Katharina mißbilligt das Unrecht des Königs, doch ehrt sie ihn bis zum Tode.

Willkür des Königs zeigt sich auch in der Cranmer-Angelegenheit (H. VIII. 5). Doch stützt sich Shakespeare in der Charakterisierung des ehrlichen, unschuldigen Cranmer und des sprunghaften Königs fast wörtlich auf seine Quelle, Foxes Märtyrerbuch[2]). Darum läßt sich nicht feststellen, ob es Shakespeare besonders daran liegt, den König als einen gerechten, weisen, friedliebenden Herrscher zu zeigen, der aber im nächsten Augenblick eigenwillig, launisch, despotisch auftritt, der sich jetzt an die bestimmten Formen der Rechtspflege, hier an die Befugnisse des Staatsrats, hält, um dann wieder durch Willkürbefehle die Anordnungen des Staatsrats zu durchkreuzen, oder ob er nur kritiklos seiner Quelle folgt. Auch hier, wie in der ganzen Historie überhaupt, eine zwiespältige Zeichnung dieses Tudor-Königs.

Daß aber Shakespeare, der den Widerspruch zwischen dem jungen Prinzen Heinz und dem späteren König Heinrich V., den die Quelle zu dieser Historie aufwies, so glänzend überbrücken konnte, hier in «Heinrich VIII.» den Widerspruch nicht beseitigt, mag Mangel an Interesse an diesem König sein oder vielleicht Loyalismus gegenüber den Tudors. Ganz unterdrückt Shakespeare die Mängel dieses Königs nicht. In der harmonischen Gestaltung der Königin liegt die stumme Anklage gegen die sittlichen und rechtlichen Übergriffe des Königs. Doch zugleich liegt in dieser Shakespeareschen Heldin die Lösung solcher Konflikte zwischen Lehenstreue und Rechtsempfinden, daß nämlich der Untertan selbst nicht berechtigt ist, in solchem Fall den Treueid zu lösen.

Daß Shakespeare sein Königsdrama «Heinrich VIII.» mit einem Lobpreis Cranmers auf Elisabeth und Jakob schließt

---

[1]) Ebd. S. 494ff.

(H. VIII. 5, 5, 16ff.) — wovon die Chronik nichts bringt — und daß Shakespeare dann die Chronik Holinsheds, die noch viele tyrannische Willkürtaten und auch noch manches Gute von Heinrich VIII. berichtet, zur Seite legt, ist weniger übertriebener, schönfärberischer Loyalismus als Vermeiden des Anlasses, sich noch auseinandersetzen zu müssen mit vielen rechtlichen Fragen. Shakespeare geht in dieser Zeit, da er sich aus dem bewegten Leben Londons in sein stilles Heimatstädtchen zurückgezogen hat, allem rechtlichen Zweifel und Hader möglichst aus dem Wege. So ist vielleicht auch Cranmers Lobpreis der Königin Elisabeth zu verstehen als freudige Bejahung der gerechten und maßvollen Herrschaft der Elisabeth.

Am Schluß der Untersuchung über Shakespeares Könige in den Königsdramen im Lichte staatsrechtlicher Strömungen seiner Zeit läßt sich im wesentlichen folgendes herausstellen:

In Shakespeares Königsdramen kommen staatsrechtliche Fragen der Zeit zur Geltung, weil es durch die Art des Shakespeare vorliegenden Quellenmaterials gegeben ist, und weil Strömungen staatsrechtlicher Art einen so breiten Raum in der Gedankenwelt jener Jahrzehnte der Entstehung des Zyklus einnehmen, daß bei Gestaltung gerade solchen Quellenmaterials diese nicht vorbeifluten können, ohne weitere Beeinflussung selbst bei einem Dichter zu hinterlassen.

Shakespeares Art der Darstellung der Könige als Träger der Krone ist keineswegs die eines Monarchomachen. In der Erstlingshistorie «Heinrich VI.» scheint Shakespeare zwar noch zu schwanken, ob die Revolution des tatkräftigen Rivalen gegen den «Tyrannen» ihre Berechtigung hat. Doch von «Richard II.» ab wird es deutlich, daß bei Shakespeare das Königtum an seinen Königen «de facto» das höchste, unveräußerliche Attribut ist, nicht von «merely official character» wie in der monarchomachischen Auffassung. Das monarchomachische Untertanen-Widerstandsrecht gegen den Usurpator, gegen den Tyrannen, gegen den unfähigen Herrscher wird bei Shakespeare abgelehnt, sowohl für den einzelnen Unterdrückten als auch für die bedrückten Stände. Die Revolution gegen den König wird von Shakespeare als das größte Unrecht und Unglück dargestellt.

Wie die Absolutisten lehren, wird auch bei Shakespeare der «tyrannus absque titulo» als König «de facto» nach der Verzicht-

leistung des legitimen Königs der maßgebende und rechtmäßige König für die Untertanen. Doch hat Shakespeare betont, daß das Vergehen an der Legitimität solchen König «de facto» mit einer schweren moralischen Schuld belastet. Shakespeare verneint willkürlichen Absolutismus. Der rechtswidrige Befehl des Despoten verpflichtet zwar die Untertanen zum passiven Gehorsam. Gegen Leben und Stellung des Suveräns darf der Untertan nie vorgehen. Die Vergötterung des Königtums aber, nach welcher der Untertan sogar nicht einmal Herr seiner inneren Freiheit ist, macht Shakespeare nicht mit.

Shakespeare bejaht insofern den Machiavellismus, als er als Engländer großen Wert auf die persönliche erfolgreiche Tüchtigkeit legt. Doch darf man Shakespeare niemals einen Machiavellisten nennen. Er tritt nämlich auch für den unfähigen legitimen König und den untüchtigen Usurpator ein. Bei ihm ist die Legitimität ein Kontinuitätsprinzip, woraus allein eine organische, fruchtbringende Entwicklung entspringen kann, nicht wie beim Machiavellisten ein Nützlichkeitsfaktor, den man, wenn er Erfolg verspricht, heute ausnützt, um ihn morgen, wenn er hemmt, fallen zu lassen.

Der Dichter hat besonderes Verständnis für die absolutistische Idee des verinnerlichten Gottesgnaden-Königtums.

Eine geschlossene persönliche, Shakespeare besonders eigentümliche Auffassung vom Königtum wird damit jedoch nicht festgestellt, sondern nur gezeigt, wie sehr der Dichter in dieser Art der Darstellung der Könige als Träger der Krone Elisabethaner ist. Als Untertan der Königin Elisabeth tut er gut daran, sieht sich sogar dazu gezwungen, sich auf den Boden der gegebenen Tudorschen Meinung — bezüglich des Begriffes vom Königtum, der Stellung zur Legitimität und zum König «de facto,» des Untertanen-Widerstandsrechtes und ähnlicher staatsrechtlicher Fragen — zu stellen. Als Dichter ist Shakespeare nicht genug politisch und staatsrechtlich interessiert, um bei ihm ein abgerundetes System staatsrechtlicher Art herausschälen zu können. Als Renaissance-Mensch, dem dazu als Schauspieler vielfach Königsrollen übertragen werden[1]), ziehen ihn gerade Königscharaktere an. Und «Chronicle Plays» sind die große literarische Mode der elisabethanischen

[1]) S. Lee, A Life of W. Sh., S. 88.

Epoche[1]). Unbewußt, absichtslos kommt es, daß auch zeitgemäßen staatsrechtlichen Problemen Spielraum gegeben wird in der Gestaltung von Königsgeschichten.

Shakespeare, der mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht, «lebt in vollkommener Harmonie mit der monarchisch-aristokratischen Welt des damaligen England»[2]), denn Shakespeare ist «durchaus Ordnungsmensch»[3]). Diese Einstellung erklärt der Dichter 1602 in «Troilus and Cressida» in der Rede des Ulysses ganz ernst und deutlich:

> Take but degree away, untune that string,
> And, hark, what discord follows! each thing meets
> In mere oppugnancy. (Tr. and Cr. I, 3, 109ff.)

Es mögen dem Elisabethaner wirtschaftliche Vorteile dabei maßgebend sein, es können auch Renaissance-Ideen vom Prinzip der Kontinuität mitspielen[4]) oder auch stoische Gedankengänge[5]) von dem schicksalgebundenen Erdensohn, der die Ordnung nicht zerstören darf oder sonst selbst zerstört wird; das Eine ist klar: «in this matter Shakespeare is simply a man of his time. He believed in rank and order and subordination»[6]). Nicht zu vergessen ist dabei auch, daß der Dichter als solcher «had the artist's sense of propriety and harmony . . .»[7]).

Darum steht Shakespeare so bejahend und begeistert zu Heinrich V., weil dieser König das königliche Gleichgewicht und die vollkommene Harmonie in sich trägt und verwirklicht. Zur Zeit der Entstehung von «Heinrich V.» (1599) hat Shakespeare wohl einen Überblick über den Zusammenhang seiner Historien[8]). Es entspricht — unwillkürlich wohl — ganz seiner Stellung zu den Königen, daß er, der zwar das unkönigliche Tun nicht verbirgt

---

[1]) F. Schelling, The English Chronicle Play, New York, 1902, S. 1f.

[2]) Dilthey, Erlebnis und Dichtung, S. 213.

[3]) H. Mutschmann, Das Problem von Shakespeares «Julius Caesar», Neuere Sprachen, 28, S. 205.

[4]) Mutschmann, a. a. O., S. 205. M. weist an «Julius Caesar» nach, daß Shakespeare die zerstörenden politischen Ideen der Renaissance verneint (S. 203ff. in der erwähnten Abhandlung).

[5]) Ebd. S. 210ff.; H. Hecht, Problem und Gestaltung des Tragischen bei Shakespeare, Sh.-Jb. 63.

[6]) Sir W. Raleigh in Sh.'s England, I. Bd., S. 9.

[7]) E. E. Stoll, Shakespeare Studies, New York 1927, S. 71.

[8]) W. Keller, Shakespeares Königsdramen, Sh.-Jb. 63, S. 45.

und den tragischen Konflikt in der Untertanenseele gegenüber einem ungetreuen Lehensherrn nicht verschweigt, das Thema der dramatisierten Königsgeschichten: Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein? seinen Höhepunkt erreichen läßt in dem positiven Gedanken: Königsrecht und Königspflicht müssen sich ergänzen wie in dem heldischen König Heinrich V. Dann hört der Konflikt für den Lehensherrn und den Vasallen auf.

Dämonie und Theater in der Novelle «Der junge Tischlermeister».

Zum Shakespeare-Erlebnis Ludwig Tiecks.

Von

Hans Mörtl (Graz).

Auf festlicher Höhe der Erzählung beglückt im «jungen Tischlermeister» Shakespeares «Was ihr wollt» und erhebt alle, Zuschauer und Spieler, in eine reine poetische Welt. Dilettanten, von einem kunstverständigen und energischen Geiste geführt, durchkosten den holden Trug des Spiels, geheime Tore ihres Wesens springen auf, sie treten aus der Enge ihres Ich und werden willige Kräfte des Werkes. Bühne und Saal sind eins geworden, Dichtung und Theater vermögen sich auf der Shakespeare-Bühne zu finden, die der Tischlermeister Leonhard im Schlosse seines adeligen Freundes aufgerichtet hat, und Mozarts Grazie umlächelt die strahlende Heiterkeit der Skakespeareschen Komödie. In diesen vorüberrauschenden lichten Stunden, da «Was ihr wollt» als Feier des Hauses aufgeführt wird, ruhen die Dämonen, sind wir über die Schrecken des Daseins hinausgehoben, lösen sich die Wirren, in die uns das Schicksal verstrickt. Hier ist jener magische Augenblick, wo das Göttliche sich ins Irdische senkt, wo Ironie und Begeisterung sich verschmelzen. Hier konnte Tieck in der Phantasie verwirklichen, worum er sich so lange bemüht hatte: er konnte seinen Shakespeare auf idealer Shakespeare-Bühne frei von aller Erdenschwere aufführen. Aber nicht nur das. Mit diesem Wunschbild der Kunst steigt auch ein Wunschbild des Lebens aus seiner umschatteten Seele auf. Wie bezeichnend, daß er solche Erfüllung, die er sonst gern in der Idylle, im schlichten Alltag, in religiöser Innigkeit suchte, in der Aufführung eines Shakespeareschen Lustspiels fand, beim Komödienspiel, in einer Inszenierung und Regie-

leistung, die hellster Dichtung befreite und befreiende Gestalt gab und verwirrtes leidvolles Leben in sie emporzog und verklärte.

Eine bewegte Aufführung des «Götz» ist vorhergegangen, eine noch bewegtere der «Räuber» folgt. Ein reich ausgeführtes Triptychon schauspielerischen und szenischen Ausdrucks wird aufgetan, drei Bilder, wesentlich voneinander verschieden nach dem dramatischen Genius, der in ihnen gesprochenes Wort, Gebärde und Aktion wird, nach der Bühnenform, nach der Schauspielkunst, nach der Haltung der Zuschauer und nach der Wirkung auf die Personen der Novelle. Die drei scharf kontrastierenden Aufführungen schreiten von der Guckkastenbühne fort zur Shakespeare-Bühne, deren Vorzüge enthusiastisch ans Licht gestellt werden; sie durchmessen die verschiedensten Möglichkeiten schauspielerischer Gestaltung, sie lenken das Augenmerk auf wichtige Fragen der Regie, erörtern in Beispiel und Gegenbeispiel das Thema: Drama und Theater und sind so ein bedeutsames Stück Theatergeschichte, Ergebnis langer praktischer Bühnenerfahrung des Dichters und sein Bekenntnis als Dramaturg und Regisseur. Aber sie bleiben hier nicht bloß Einlagen in eine Altersnovelle, der damit aufgeholfen werden soll. Im Gefüge der Erzählung, deren Mittelstück und architektonische Höhe sie bilden, sind sie viel mehr: in ihnen liegt der Sinn der Novelle verborgen, sie sind Symbole für die Ideen- und Stimmungswelt, aus der sie hervorgegangen ist. Nicht so sehr die Dichtungen selbst, der «Götz», «Was ihr wollt», die «Räuber», als vielmehr die Art, wie ihnen Bühnengestalt verliehen wird, Spiel und Szene werden zu Sinnbildern des Lebens und seiner Formen. Diese drei Aufführungen stellen verschiedene Grade innerer und äußerer Kultur dar, in ihnen wird deutlich, was Tieck bedrückt und was ihn befreit, was er bekämpft und was er ersehnt. Sie lassen im Schein seine Anschauungen vom Sein erkennen. Das Theater wird zu einem Bilde von der Kunst, das Leben zu verstehen und seine Gefahren zu meistern.

«Götz von Berlichingen» hatte schon den Knaben und Jüngling Leonhard mit seinem Zauber umsponnen. «Ich erwuchs mit dem Gedichte, ja meine Phantasie und mein Wesen wuchsen hinein.» So veranlaßt persönlicher Enthusiasmus für das Werk, aber ebenso für das Land, in dem es spielt, für die Biederkeit und Kraft deutschen Wesens, das sich darin kundtut, die Götz-Aufführung auf dem Gute des Barons, das selbst ganz in der Nähe von Franken

liegt. Dichtung fließt hier mit persönlichen Interessen zusammen, sie wird ins wirkliche Leben herübergezogen und von ihm umrankt. Solche Bindung äußert sich im naiven Realismus, der diese ganze Aufführung bestimmt. Leidenschaftliche Lust am Werk und am Theater trennt zu wenig Spiel und Wirklichkeit, Dichtung und Leben, und läßt jene Freiheit, jene Ironie nicht aufkommen, die echter Kunst und wahrem Leben eignet. Hier ist, von Goethes Jugendwerk ausstrahlend, ein starkes und unbekümmertes Lebensgefühl, das sich zu selbstsicher weiß und sich so überschlägt. Im «Götz» spielt man sich selbst, betritt man in eigenster Person die Bühne, vermengt man sein Ich mit der Gestalt der Dichtung. Der großsprecherische und selbstbewußte, aber hohlköpfige Baron Mannlich gibt sich als Götz so treuherzig und bieder, in Rede und Gebärde so nachdrücklich wie möglich, aber aus dem Goetheschen Ritter wird ein Prahler und Kraftmeier, dem allerdings Bewunderung nicht versagt bleibt. Die kokette, verführerisch schöne Charlotte ist natürlich Adelheid, die sanfte und herzensgute Albertine Marie, Elsheim, der in Herzenswirren zwischen beiden steht, Weislingen; eine würdige Tante ist für die Elisabeth zur Stelle, ein verliebter Kadett für den Franz; Leonhard spielt, mit deutlicher Beziehung auf sein Wesen, den Bruder Martin und den getreuen Lerse, der adelsstolze Graf Bitterfeld läßt sich zum Bischof und Kaiser überreden; zum Selbitz bringt der Schulmeister des nächsten Dorfes, der früher Husar war und im Kriege ein Bein verloren hat, das Wichtigste, den Stelzfuß, mit; und ein alter, treuherziger Förster ist zu tiefst unglücklich und vergießt Tränen, weil man ihn zum Zigeunerhauptmann bestimmt hat. An ihm wird drastisch sichtbar, was die ganze Aufführung charakterisiert. Niemand kann und will sein Selbst im Spiel ausschalten. Die Selbstbewußten drängen sich vor, die Verliebten suchen auch auf der Bühne ihre Abenteuer, die Kämpfe und Wirren des Lebens setzen sich auf dem Theater fort, man läßt sich im Spiel von persönlichen Gefühlen und Leidenschaften heftig bewegen. Mannlich spielt sich in solche Rage hinein, daß ihm das liberale Wort des Götz über die Lippen springt. Das Parterre noble, in dem man ebensowenig wie auf der Bühne Persönliches und poetisches Spiel zu sondern vermag, bezieht es auf sich und in Tumult nimmt die allzu lebensnahe Aufführung ein frühes Ende. Der «Götz» erscheint als Ausschnitt des Lebens. Grellgrüne Walddekoration, Richtigkeit der Perspektive und realistische Darstellung sollen das Theater vergessen machen und volle

Illusion der Wirklichkeit geben. Goethe sei, wie Tieck meint, an solchem Irrtum nicht ohne Schuld. Stehen wir doch in seinem Gedichte nicht vor dem Theater, wir sehen keine Dekoration, sondern «indem wir lesen, sind wir selber mit im Gedicht, wir fühlen den Duft des Bergwaldes, wir kommen aus der Mühle im Tal, wir hören das Geklirr des wirklichen Fensters, welches Götz in kräftigem Unwillen zuwirft, und so gehört uns und unserem Empfinden eine jede dieser Überschriften von Schenke, Feld und Lager». Ums Theater hat sich Goethe in seinen Dramen nie besonders gekümmert. Er hat die Bühne nie reformieren oder revolutionieren wollen, hat weder das echte poetische Theater Shakespeares noch unser konventionelles jemals finden können.

Noch weiter von idealer Bühnenkunst rückt die Aufführung der «Räuber» ab. Hier übersteigern Schauspieler und Regie das Theatralische bis zum wüstesten Naturalismus. Roheit und Geschmacklosigkeit wetteifern mit hohlem Virtuosentum. Der wandernde Mime Ehrenberg spielt in einer Person sowohl den Karl als den Franz Moor. Man läßt am Ende des zweiten Aktes eine regelrechte Schlacht über die Bühne toben mit gewaltigem Schießen, mit Hörner- und Trompetenschall. Abgerichtete Doggen und Bullenbeißer jagen daher, tote und verwundete Krieger bilden höchst malerische Gruppen. Kein Wunder, wenn bei solcher Wirklichkeitstreue Bauern und der ungebildete Landadel, die nunmehr das Publikum bilden, überschwenglichen Beifall spenden und bei einem tollen Gelage mit den Komödianten fraternisieren. «Es war ein Jubel von Biederherzigkeit und deutscher Gesinnung.»

Wie ganz anders die Aufführung von «Was ihr wollt»! Sie ist ebenso weit entfernt vom entfesselten Theater der «Räuber» wie von der billigen Wirklichkeitsillusion des «Götz». Aus dem Spielleiter Emmrich spricht Tieck selbst, wenn er das Werk preist: «Alle Töne klingen in diesem einzigen Werke an, Posse und Spaß werden nicht verschmäht, das Niedrige selbst berührt und angedeutet, aber ebenso das Poetische, die Sehnsucht, die Töne der Liebe, und dabei so viel dichterischer Eigensinn, Tollheit, Weisheit, feiner Scherz und tiefsinnige Gedanken in der Gaukelei, daß das Poem wie ein großer vielfarbiger Schmetterling durch reine blaue Luft flattert, der Sonne und den buntfarbigen Blumen seinen goldenen Glanz entgegenspiegelt, und wer ihn haschen will, um ihn näher zu betrachten, hüte sich nur, vom leichten Duft des zartesten Blütenstaubes etwas abzustreifen, weil der kleinste Verlust die

wie in Luft hingehauchte Schönheit schon verdirbt.» Ein Spiel soll diese Aufführung sein — wenn man auch nichts im Leben mit solchem Ernst und Eifer treiben muß wie solches Spiel — ein poetisches Spiel ohne alle Wirklichkeitsschwere und doch Theater durch und durch, in dem die Komödie die ihr eigene Bühnenform und ironisch-freieste Darstellung findet. Ein überlegener künstlerischer Wille leitet das Ganze, während früher jeder sich gab, wie es ihm beliebte. Dem klugen Professor Emmrich, der ebensoviel Menschenkenntnis wie Wissen um echte Schauspielkunst besitzt, fügt sich jeder und so werden aus Dilettanten Gestalten des Dichters. Man wählt sich die Rolle nunmehr nicht nach seinem eigenen Charakter, man gibt sich auf, um ein anderer zu sein, man verwandelt sich und wird dabei reicher, beglückter, sicherer. Emmrich selbst gibt ein Beispiel solcher Verwandlungskunst, er wählt sich die Rolle, die gerade am entgegengesetzten Pole seines Wesens zu liegen scheint. Der Liebenswürdige, Gerade, Einfache, Feine spielt den Malvolio. Baron Mannlich und Graf Bitterfeld müssen Junker Tobias und Christof von Bleichenwang sein. Schwerfällig, beschränkt, selbstbewußt, wie sie sind, sträuben sie sich gegen solche Zumutung und dünken sich erhaben über die beiden komischen Gestalten, denen sie doch wesensverwandt sind. Sie lassen sich überreden, zwingen sich in Rollen, die ihnen scheinbar so zuwider sind, sie glauben ihr Wesen zu verdecken und bringen doch das Verborgenste darin ans Licht; nun sind sie sich bewußt, daß Spiel ist, was sie treiben, und in diesem Trug spielen sie ausgezeichnet. Die Bühne ist bunt und festlich geschmückt, das Seelenvolle der Vorgänge wird erhöht durch Musik. Die Ouverture zu «Belmonte und Constanze» leitet ein, und wenn dann der Narr dem sehnsuchtskranken Herzog sein Liedchen singt, klingt oben auf dem Balkon eine Flöte nach und ganz ferne und unsichtbar ein gedämpftes Waldhorn. So empfindet man in tiefster Rührung das Überirdische dieser Szenen, die ganz Poesie sind, ganz Sehnsucht und Mutwillen. Man spürt es aus der bewegten Innigkeit der Erzählung, wie Tieck diese Aufführung von «Was ihr wollt» durchgenießt, weil er sich hier in der Phantasie erschaffen kann, was er so gern erlebt hätte. So dachte sich Tieck die Shakespearesche Komödie aufgeführt: so voll irdischer Fröhlichkeit und keuscher Resignation, so voll heller Grazie und spielender Ironie. Und so ersehnte er sich das Leben selbst. Hier war aus umdüsterter Seele ein Glückszustand erschaut. Die Bühnengestalt von «Was ihr

wollt» bedeutet viel mehr als bloße ästhetische Lust: sie befreit vom Dämon, sie ist Flucht vor sich selbst, ist Erlösung.

Es ist überaus viel von Theater und Schauspielkunst die Rede in dieser Erzählung, mehr als man in einer Tischlernovelle erwarten würde. Wir hören noch von der steifen Pracht Racines; eine vornehme Verwandte des Hauses hat an einem fürstlichen Hofe in Paris die «Andromaque» deklamieren dürfen. Auf dem Schlosse, wo jetzt Götz sich kein Blatt vor den Mund nimmt und die Räuber toben, sind vor Jahren feine und manierliche Proverbes aufgeführt worden, bei denen Hausherr und Gemahlin mitspielen konnten. Über Rückgang und Auswüchse des zeitgenössischen Dramas wird geklagt, über Modestücke gespottet, Goethe der Sinn für das Theater wiederholt abgesprochen und seine Götz-Bearbeitung mißbilligt; demgegenüber immer wieder Shakespeare bewundert, nach «Was ihr wollt» noch eine Aufführung von «Wie es euch gefällt» geplant, auf die Köstlichkeiten des «Sommernachtstraumes» angespielt u. a. m. Da spielen Dilettanten Theater, solche aus Adelskreisen und Bürgerliche verschiedensten Standes, Begabte und Unbegabte, Kultivierte und von allem Geschmack Verlassene, Tiefe und Oberflächliche, Ironische und Plumpe. Der berufsmäßige Schauspieler Ehrenberg vermag sich spielend leicht in wechselnde Gestalten zu verwandeln und nicht nur «Menschenhaß und Reue», sondern auch den ganzen «Macbeth» und die «Braut von Messina» allein aufzuführen. Solchem blendenden Virtuosentum steht die echte Schauspielkunst des Dilettanten Emmrich gegenüber, der als Spielleiter von der melancholischen Narrenszene in «Was ihr wollt» bis zu Tränen gerührt wird und gleich darauf den Malvolio in seiner stärksten Szene zu spielen vermag. Zwischen diesen beiden Polen werden alle nur denkbaren Schattierungen schauspielerischer Darstellung durchlaufen. Das Werk, das aufgeführt werden soll, wird vorgelesen und darüber gesprochen, die Bühne ersteht vor uns, die Szene wird hergerichtet, es wird probiert, Kostümfragen werden erörtert, selbst die Schminke und ihre Bedeutung nicht vergessen. Wir blicken hinter die Kulissen, verfolgen schrittweise den Gang des Spiels, beobachten die Wirkung auf das Publikum und erleben die ganze Spannung eines Theaterabends mit. Die Grenzen zwischen Leben und Theater verfließen gern in dieser Novelle, die, wie alle Novellen Tiecks, voll ist von Schauspielerei, von offener und verborgener. Man trägt gern Masken, verstellt sich, ist in Gefahr, entdeckt zu werden; es gibt Improvisationen und lustspielmäßige

Situationen in Menge, sehr viel Dialog, Wortgefechte und pathetische Szenen, dazu als Vorklang der Aufführung im Schloß ein Konzert in Krähwinkel, mit Satire auf die Kunstphilisterei und mit wandernden Virtuosen, die übermütig Komödie spielen und die kleinbürgerliche Gesellschaft narren; auch hier am Ende die versöhnende Macht der Musik, wie echte Musik denn auch auf dem Schlosse alle Disharmonie auflöst und alles Ungemach vergessen läßt. Der Tischlermeister Leonhard liebt das Theater, spielt Theater und erkennt den letzten Sinn des Theaters. Auf sicherer Grundlage seines bürgerlichen und schaffenden Lebens ergibt er sich dem schönen Schein und dem Spiel und wird dadurch erst zum wahren Menschen, unterschieden sowohl von denen, die starrer Ernst jede Schauspielerei verachten läßt, als auch von denen, die nur Spiel sind, nur Maske und Wandel.

Schauspielerei ist in dieser Novelle nicht auf den engen Kreis des Theaters beschränkt, Schauspielerei ist mit allem Menschentum wesentlich verbunden, und je ursprünglicher, gesünder, wertvoller der Mensch, um so stärker das Bedürfnis, aus sich selbst herauszutreten, ein anderer sein zu können, sich im Spiel von sich selbst zu befreien. Nur vernünftelnder Weltfortschritt, der der Menschheit die Menschheit abgewöhnen möchte, habe verkannt, welcher Ernst in dieser Kindlichkeit aus der Tiefe heraufspiele und daß hier echte Bildung sei. Tieck kannte die Dämonie und die irrationalen Untergründe der Massenpsyche und wußte, welche Gefahren daraus immer und immer wieder der Gesellschaft und dem Einzelnen drohten. Im «Aufruhr in den Cevennen», im «Hexensabbat», in der «Vittoria Accorombona» hat er kollektive Besessenheit und Hysterie, Zerstörungswut und Wahnwitz der Masse erschüttert nacherlebt und dargestellt. Was ihn selbst bedrängte, sah er im geschichtlichen Leben ins Ungeheure gesteigert, und wie er sich selbst zu retten wußte, so hatte er erkannt, welche Bedeutung als Abreaktion vernichtender Mächte jegliche Bindung und Form, jegliche Selbstentäußerung und Selbststeigerung bis ins Bacchantische, Kulthandlungen, Schaugepränge, feierliche Aufzüge, Repräsentationen, Musik, Tanz und Spiele aller Art für die Masse hätten. Wehe dem aufgeklärten Verstande, der dies belächelt und zu unterdrücken sucht! Er kennt die Schrecken der Tiefe nicht, die in diesen Bräuchen Kultur geworden sind. Der Mensch will ja nicht bloß Mensch sein, wie es die Meinung der Aufklärung war, er will auch nicht bloß nützlich und erwerbend und Bürger

sein, sondern er muß zu Zeiten etwas anderes außer sich vorstellen. «Dieser Trieb, uns außer uns zu versetzen, ist einer der gewaltigsten und unbezwinglichsten, weil er wohl gerade die tiefste Eigentümlichkeit in uns entbindet.» Durch die Möglichkeit, neben seinem Ich noch ein anderer zu sein, durch die Fähigkeit, sich zu wandeln und über sich selbst zu erheben, wird der Mensch Herr über die zerstörenden Kräfte, die in ihm schlummern, werden die tollen Geister ausgetrieben und für Weisheit und Tugend Raum gewonnen. Der Trieb, sich zu entfliehen, sich selbst fremd zu werden und als ein anderes Wesen wieder anzutreffen, fordert sein Recht, und wer ihm nicht folgt, läuft Gefahr, sein Leben zu zerstören, so wie der verloren ist, der nur diesen Trieb anerkennt, nur Unrast und haltlose Bewegung ist. Auch Tieck sucht das Maß, und er sucht es in seiner Weise. Die Dämonie seines Wesens läßt ihn in dieser Tischlernovelle, die so zur Bildungsgeschichte wird, nach einer Lebensform trachten, die der anderen, gleich ursprünglichen Seite seines Ich, dem Schauspielerischen, vollstes Recht läßt und so über das Rationale hinaus zur Harmonie gelangt. Das ist auch der Sinn des leitmotivartig wiederkehrenden Liniensymbols: die gerade Linie, die scharf und bestimmt immer den kürzesten Weg geht, drückt das Vernünftige des Lebens aus, das Feste im Wechsel, die solide Basis, ohne die kein Leben bestehen kann; die krumme, die als Zirkel und Ellipse, in Bogenschnitten und in unendlichen Schwingungen sich bewegt, ist die Unerschöpflichkeit des Spieles, der Zier, des heiteren Überflusses, des sorglosen Verlierens seiner selbst. Wie in der Kunst sich gerade und krumme Linie umspielen, durchdringen sich beide im wahrhaften Leben. «Was sich zu widersprechen scheint, vereinigt sich gelinde und schön; gerade das, was überflüssig und unvernünftig aussieht, ist es, was dem Wahren, Festen und Richtigen Gehalt und Schönheit gibt.» Der Starre, Stoische, Einseitige, in sich Gefesselte vermag den dämonischen Mächten der Seele ebensowenig standzuhalten wie der, in dem die geschweifte Linie gleichsam toll geworden ist. Davon erzählen alle die mannigfaltigen Lebensschicksale, die in dem engen Rahmen der Novelle romanartig nebeneinanderlaufen oder sich durchkreuzen.

Da ist die rührend einfältige Gestalt des alten Magisters, dessen Jugend und erste Liebe in reizlos sandiger Idylle so vernünftig und fromm, so eng und nüchtern, so philiströs und weltfremd verläuft, und der dann im Alter den Einbruch zerstörender Leidenschaft in seinen selbstbewußten und geradlinigen Rationalismus erleben muß.

Im Wahnsinn erschließt sich ihm der irrationale Urgrund der Welt, in Resignation und kindlicher Demut reift er zum wahren Menschentum. In diesem seltsamen Kauz erfüllt sich das Schicksal des Menschen, der ohne alle Ironie ist, der nicht lachen und spielen kann, dem nichts verächtlicher erscheint als der Histrio und an dem sich das Dämonische furchtbar rächt, weil er sich vor ihm so sicher gefühlt hatte. Schlägt diese geradlinige Einfalt in Irrsein um, so wird Charlotte, die ganz nur Wandel und reizende Lüge, ganz nur Spiel und lockende Bewegung ist, zur Betschwester, wird aus Adelheid eine rigorose Ehefrau. Wie der Magister so ist auch Charlottens Gemahl, der laute Baron Mannlich, ohne Ironie, ohne den geheimnisvollen Trieb ewig sich verjüngenden Lebens, zu selbstsicher, um nicht zu scheitern, und so endet der Kraftprotz im ödesten Philisterium des Landlebens. Der maßlos tolle Bösewicht Wassermann stürzt sich zu Tode, die dionysisch genialen Virtuosen sterben im Elend. Sie alle wissen nichts von der Kunst des Lebens, sie alle vermögen sich nicht über sich selbst hinauszuschwingen, ihr Ich aufzugeben, um es desto sicherer zu besitzen und zu beherrschen. Sie tragen nichts vom Genius des Schauspielers in sich, der in jedem echten Menschentum wirksam ist und wirksam sein muß, und der sich furchtbar rächt, wenn er verlacht oder gar verachtet wird. Das Schauspielerische mag Oberfläche und buntes Spiel erscheinen, es stammt aus letzten Tiefen des Menschseins, ist geheimnisvoll bewahrende Kraft echten Lebens, dort am reinsten sich offenbarend, wo es als schöner Schein der Dauer, als Wechsel dem Wesen, als ungerade der geraden Linie sich verbindet. Von dieser Lebenskunst wird viel gesprochen in dieser Bildungsnovelle, die das Schauspielerische mit dem Handwerklichen und der ganzen Breite des Lebens in eins flicht. Hier ist nicht bloß zeitgenössische Theaterwelt, das Theater bedeutet hier auch nicht den schönen Schein, der lockt, enttäuscht und überwunden werden muß, es ist noch weniger eine moralische Anstalt oder nur Quelle ästhetischer Freude und Bildung, Komödienspiel ist hier ein wesentlicher Teil des Lebens, ohne den es erstarrt, ja vernichtet wird. Diesen Genius des Lebens hat der Tischlermeister Leonhard in sich. Alle die Abenteuer, die er durchlebt, sprechen ihm von dieser gefährlichen und doch so heilsamen Kunst, einmal aus sich selbst heraustreten, einmal sich vergessen zu können im bacchantischen Rausch oder im apollinischen Spiel. Leonhard wird aus seiner scheinbar so gesicherten bürgerlichen Bahn geworfen, er überläßt sich den Wirren, in die

ihn das Schicksal lockt, lernt sich dadurch erst wahrhaft kennen, rettet und vertieft sich so.

Dämonie, wie Tieck sie immer darstellen muß, ist auch in dieser Novelle mit dem freundlichen Titel. Die Tragik alles Lebens durchwirkt ihr Motivengeflecht und gibt ihr den düsteren Unterton, so idyllisch friedvoll Eingang und Ende scheinen mögen, so befreiend tätige Wirklichkeit, so festlich heiter die Höhe. Auch hinter dieser Geschichte, die sich so gut bürgerlich anläßt, birgt sich ein Märchen von den geheimnisvollen Gewalten des Lebens. Auch was hier erzählt wird, grenzt des öfteren ans Wunderbare, und derselbe magische Zauber, der die Gestalten des Mythus und der Sage, Kalypso und Odysseus, Armida und Sigune, umgab, lockt auch die Menschen dieser Novelle und erhebt ihr besonderes Erlebnis zu symbolischer Geltung.

Die närrischen Liebesbriefe und Reden des Magisters enthüllen den zwiespältigen Urgrund unseres Daseins; das Häßliche, Bösartige, Tückische, Zwanghafte wird im unheimlichen Zwerg Simson Gestalt. Schwärmer und Wahnsinnige, Verblendete und Aberwitzige, Besessene und Maßlose kreuzen Leonhards Weg und lassen in Abgründe blicken, die in uns allen sind. Das Bürgerliche ist vom Dämonischen umflossen, die reale Welt vom Grauen durchsetzt, Verbrechen und Narrheit sind im schönen Tirol ebenso daheim wie im romantischen Nürnberg. Es gibt keine Freiheit des Willens; dunkles Schicksal bestimmt unsere Entschlüsse, magischer Zwang unser Handeln. Schadenfrohe Dämonen locken ins Verderben und stören unser Glück. Wir meinen in Gott zu leben, dünken uns auserwählt und sinken gleich darauf zum Vieh herab. Wir lieben, wo wir verachten, und hassen, wo wir lieben sollten; eine Kette von Verkennungen, Täuschungen, von Mißtrauen, Treulosigkeit und Lüge ist unser Leben. Die Novelle lehrt den Menschen in seiner ganzen Nacktheit, in seiner unverhüllten Schwäche kennen. «Armer Mensch! Arme Menschheit!»

Die Schwäche ist das Thema dieser Novelle. Sie stellt sich hier in allen nur denkbaren Erscheinungsformen dar, vom Harmlos-Liebenswürdigen bis zum Tragischen und Zerstörenden. Alle Figuren haben irgendwie teil an ihr; man weiß von ihr, diskutiert über sie, glaubt sie ganz genau zu kennen und erliegt ihr doch immer wieder. Die Schwäche gehört zum Wesen des Menschen, ist sein Schicksal, aber auch das Poetische an ihm. Ihre Gründe liegen im Metaphysischen, und sie findet in dieser Novelle ihre Theodizee. Echtes

Menschentum ist erst auf dem Umweg durch sie möglich. Die Schwäche ist ein wesentlicher Teil von Tiecks Humanität. «Wir sind schwache Wesen. Vielleicht entdeckt in dieser Schwäche eine edle, uneigennützige Liebe unsere Stärke. Möglich, daß wir uns selbst, unsere Eigentümlichkeiten nur finden können, indem wir sie scheinbar auf eine kurze Zeit verlieren.» Ein Exemplum dafür sind die Abenteuer des jungen Tischlermeisters. Auch dieser Brave muß in den Venusberg, auch dieser Gelassene muß sich einmal im bacchantischen Taumel selbst verlieren, auch dieser Treue muß Untreue üben, auch dieser Gerade ein anderer scheinen, als er ist. Seine schlichte Lebensbahn krümmt und kräuselt sich bewegt auf, aber er findet doch immer wieder zur Geraden zurück und trägt aus solchem Abschweifen tiefen inneren Gewinn davon. Leonhard gelingt, was anderen nicht gelingen will, die entweder nur hemmungslos freies Spiel oder nur nüchterne Geradheit sind; er nimmt willig auch das Irrationale in sein Leben auf und rettet sich dadurch. Der junge Tischlermeister vermag die Notwendigkeit des Lebens in die anmutige Freiheit der Kunst hinüberzuführen und sich dadurch zu befreien. Der Handwerker wird zum Virtuosen des Lebens, die nur Virtuosen scheitern am Leben.

Raschem Blicke erscheint Leonhard dem Wilhelm Meister verwandt, und wie in Goethes Roman, so stellen auch hier die Frauen symbolhaft dar, was das Wesen des Helden ausmacht: Kunigunde das Deutsche, Volkstümliche, Beseelte, Entsagende, das Katholische und Poetische; Charlotte das Dämonische, Zauberhafte, Abenteuerliche. Sie beide locken ins Märchen, machen selig im Märchen und halten doch nicht fest im Märchen. Man muß immer wieder ins Märchen untertauchen, um sich für das tätige Leben zu befreien. Und dieses tätige Leben ist Friederike, Leonhards Gemahlin, tüchtig und froh schaffend, klar und verständig, etwas nüchtern, ohne jede Sentimentalität und Romantik. Bei mancher Ähnlichkeit mit den «Lehrjahren» darf man den «jungen Tischlermeister» doch nicht zu nahe an den Bildungsroman heranrücken. Diese Novelle schildert eine Krise, die Leonhard und sein Freund, der Baron, durchmachen und aus der sie bereichert und gefestigter hervorgehen. Eine Krise, die immer wiederkommen kann und kommen wird, weil man sich immer wieder verlieren muß, um sich zu besitzen. Die Dämonen schlummern nur, sie können immer wieder erwachen. Die Problematik dauert ewig an, so architektonisch geschlossen die Geschichte scheint.

Viel vom Weltleid ist in dieser Novelle. Aber sie weist auch den Weg zur Erlösung von diesem Leide. Sie liegt hier in der Bejahung des realen und schaffenden Lebens, das die Basis von Leonhards Existenz ist, von der er ausgeht und zu der er heimkehrt. Doch in viel höherem Sinne noch wird diese Befreiung in jener hier viel besprochenen und geübten Kunst gefunden, ins Dionysische hinüberzugleiten, einmal ganz Rausch und ganz Spiel zu sein, neben seinem Ich noch ein anderes darstellen zu können, in einer anderen Gestalt aufzugehen, als Dilettant im höchsten Sinne des Wortes das zu üben, was dem Schauspieler Beruf ist. Weil es ein Weg zur Erlösung ist, spielt in dieser Tischlernovelle das Theater eine so große Rolle. Das Theater wirkt hier nicht revolutionierend, den ganzen Menschen aufwühlend wie im «Anton Reiser», aber auch nicht menschenbildend im Sinne der «Lehrjahre». Es bedeutet hier Befreiung von den Dämonen der eigenen Brust, Überwindung des Schicksals, Erlösung. Leonhard hat keine theatralische Sendung, welcher Art sie immer sei, zu erfüllen; das Theater wird in dieser Novelle nicht als eine ideale Welt ersehnt oder als schöner Schein überwunden. Gerade das ist hier das Wesentliche, daß die Scheinwelt als erlösende Macht anerkannt, daß Schauspielerei als Notwendigkeit für jedes wahre Leben erfaßt wird. Theater und Wirklichkeit, Komödienspiel und schlichte Wahrheit sind keine ausschließenden Gegensätze, sondern zu tiefst miteinander verbunden.

Gerade das enge bürgerliche Dasein, das Tieck umgab und dem auch Leonhard angehört, darf der dämonischen Triebe nicht vergessen, die im Unterbewußtsein zum Durchbruche bereitliegen. Es ist ebenso gefahrvoll, sie leugnen oder unterdrücken zu wollen, als sich ihnen hemmungslos hinzugeben. Das Elementare und Zerstörungswütige in lebenfördernde Kräfte umzuwandeln, Dämonie emporzuläutern in Eudämonie, darin besteht für Tieck das Wesen jeglicher Lebenskunst, ja das Wesen wahrer Humanität überhaupt. Die ewige Spannung zwischen Dämonie und gesellschaftlicher Kultur ist auch das Grundproblem dieser Novelle, wie sie ein Grundproblem der gesamten Altersdichtung Tiecks ist. Deshalb kommt dem Theater, der Schauspielkunst und aller Form, aus der Enge des Ich herauszutreten und etwas anderes darzustellen, solche Bedeutung zu, weil dadurch Bedürfnisse befriedigt werden, die seit urältester Zeit der Menschennatur eigen sind und die Ausdruck finden müssen, wenn sie nicht zerstören sollen.

Über magischem Zwang und düsterer Wirrnis wölbt sich die

heitere Welt von «Was ihr wollt»; im Spiel der Shakespeareschen Komödie ist höheres Sein gewonnen, das Grauen weicht, alles Menschliche vermag sich ungehemmt zu entfalten, die dionysische Lust des Theaters beglückt nicht nur, sondern befreit und erlöst. Wir wissen, welchen Raum in Tiecks Seelenleben das Dämonische einnahm, und wie er zeit seines Lebens mit den dunklen Mächten rang, die ihm im Blute lagen. Ebenso ursprünglich und ebenso gebieterisch war in ihm der Trieb zur Schauspielerei, zur Wandlung und Spaltung seines Ich. Qual und Grauen, die auf ihm lasteten, und die sprühende Laune und Lust, sich zu wandeln, Wahnsinnsnähe und die Virtuosität, in tausend Gestalten zu schlüpfen, Verzweiflung und Possenspiel, Zerrissenheit und naives Genießen des Primitiven, Dämonie und Schauspielertum, so widerspruchsvoll und problematisch sie scheinen mögen, sie liegen zu tiefst in Tiecks Wesen beisammen und bestimmen seine Eigenart. Dämonie bedroht und vertieft, Schauspielerei beglückt und befreit ihn. Ohne Dämonie wäre er ganz Oberfläche, ohne Schauspielerei hätte er dem furchtbaren Drucke des Schicksals erliegen müssen. Legte er die Maske ab, und war er einmal nur er selbst, da stürzten die Dämonen auf ihn, überfielen ihn Grauen und Entsetzen vor den Abgründen der Seele. Er mußte in fremden Gestalten oder in einer fremden Welt aufgehen, um sich zu entfliehen. Und weil er dies immer wieder vermochte, rettete er sich über Gefahren hinüber, an denen andere zugrunde gingen. Wenn ihm auch ursprüngliche Schöpferkraft fehlte, diese unendlich reiche und mannigfaltige Spannung von Dämonie und Spiel, von Schicksal und Erlösung hielt ihn immer wach und verhinderte jedes Erstarren, so daß ihm ein fruchtbarer Herbst und organischer Abschluß seines Lebens- und Bildungsweges vergönnt war.

Geniale Ausdrucksfähigkeit in Wort und Mimik, eine ganz außergewöhnliche schauspielerische Begabung war Tieck von Jugend auf eigen, und doch ist er kein Menschendarsteller großen Stiles geworden. Es war nicht seine Art, seine schauspielerische Kraft auf eine Gestalt zu konzentrieren und, alles andere vergessend, nur in ihr aufzugehen. Die ganze Vielfalt eines Dramas, Höhen und Tiefen, Spiel und Gegenspiel, Haupt- und Nebenrollen, in sich nachzuerleben und herauszustellen, war ihm höchste Lust. Deshalb war ihm Shakespeare so über alles lieb und wert und deshalb vermochte er stärker als andere vor ihm die Polyphonie des Shakespeareschen Dramas zu empfinden, die Gruppierung der Figuren, die

Stellung der Personen zueinander, die Eigenart der Nebenrollen, das Regiemäßige, die bewegte Gestalt. Poesie und Theater, Schau und Ausdruck waren ihm bei Shakespeare untrennbar verbunden; er erlebte ihn als theatralische Einheit, ging vom Ganzen in die Teile; er gab ihm seine ursprüngliche Bühnenform wieder und spürte dem Genius in jeder Einzelfigur mimisch nach. So waren seine Vorlesungen von Dramen der Weltliteratur, und besonders die der Shakespeareschen, viel mehr als bloßes Virtuosentum, seine unermüdliche Freude daran alles eher als Eitelkeit. Hier trat das Tiefste seines Wesens ans Licht, die Rezitationen waren notwendiger Ausdruck seines Ich, in ihnen fand der gequälte, schwache und doch immer dem Höchsten zugewandte Mensch wohl das reinste Glück, dessen er teilhaftig werden konnte. Daher die zwingende Macht, die in solchen Stunden von dem sonst so konzilianten und anschmiegsamen Manne ausging. Deshalb gipfelt auch der «junge Tischlermeister» in einer idealen Aufführung von «Was ihr wollt», deshalb ist hier Höhe und Glanz des Lebens erreicht in einer Regieleistung.

Ein Mikrokosmos Tieckschen Wesens ist diese Novelle. Was nur immer in einem langen Leben für den Dichter Wert und Bedeutung bekommen hatte, findet sich hier beisammen: die reale Welt der Arbeit und des Alltags, die bei aller Schlichtheit voll Poesie und voll Ahndung ist, Bürgertum und Adel freundschaftlich verbunden, der Zauber katholischen Kultes und die Innigkeit naiven Glaubens, deutsche Menschen und deutsches Land, Nürnberg und Franken, Kunsthandwerk und Musik, Goethe, Cervantes und Shakespeare; und immer wieder ein Hinübergleiten aus heller Wirklichkeit ins Dämmrige, Mystische, ins Märchen, in Magie und Zauber, ein Überstürzen des Vernünftigen ins Tolle, Absonderliche, Bacchantische; neben gesundem und tüchtigem Leben Verschrobenheit, Wahnsinn, Grauen, neben der Idylle tragisches Schicksal, Scherz und Satire neben metaphysischem Ausblick. In verwirrender Fülle tauchen Menschen verschiedenen Standes und verschiedener Art auf: niederer und hoher Adel, Herren und Diener, Meister und Gesellen, Bürger und Bauern, Künstler und Dilettanten, Musiker und Schauspieler, Alte und Junge, Vernünftige und Unvernünftige, Brave und lockere Vögel, Kluge und Narren, Aufgeklärte und Schwärmer, Gescheite und Irrsinnige, Liebenswürdige und Taktlose. Lebensläufe werden überblickt, Episoden eingeflochten, Briefe berichten Merkwürdiges, jeder weiß etwas zu erzählen; was

sich ereignet, was man erlebt, gibt Anlaß zu Diskursen; Menschen spiegeln sich im Urteile anderer, nie fehlt es an Stoff für Gespräche. Die Tischlernovelle bekommt Weite und Breite, ohne daß solche Vielfalt und Leichtigkeit der Erfindung wirkliche Dichte des Lebens zu geben vermöchte.

«Der junge Tischlermeister» ist keine straffgebaute Novelle, deren Umriß silhouettenhaft hervortritt und deren Thema sich scharf einprägt. Der «Falke» fehlt ihr, wie er den meisten Altersnovellen Tiecks fehlt. Diese ereignisvolle Reise Leonhards und sein Abenteuer auf dem Schlosse sind Wege zu einer Lebensform, die der Tragik des Menschseins doch Frieden und Harmonie abzugewinnen weiß. Man unterliegt den Schicksalsmächten ebenso, wenn man sich über sie erhaben fühlt, als wenn man sich in Dumpfheit ihnen überliefert. Humanität heißt hier, sich seiner Schwäche bewußt sein, die Gefahren kennen, die in uns lauern, und ihnen ab und zu willig den Zoll entrichten. Das Irrationale anzuerkennen und es walten zu lassen, ohne daß es zerstörend wirkt, ist Lebensklugheit. Und eine Novelle der Lebensklugkeit ist «Der junge Tischlermeister», einer Lebensklugheit, die in einem langen, an Leiden und Gefahren reichen Leben gewonnen war. Das Leben meistert man, wenn man es als Kunstwerk führt. Solche Kunst besteht vor allem darin, das Dionysische im Rechte zu belassen, ohne sich ihm dauernd hinzugeben, Dämonie in Eudämonie zu wandeln. Um Harmonie handelt es sich hier, um Gestaltung des Lebens und Bildung der Seele, um Erlösung durch die Kunst: ganz und gar ist diese Novelle noch aus dem ästhetischen Idealismus des vergangenen Jahrhunderts erwachsen. So bedeutsam für die Zukunft des deutschen Theaters die Wiederherstellung der Shakespeare-Bühne hätte werden können, die tieferen Probleme, die die Novelle barg, hatten der Zeit, in der sie in die Öffentlichkeit trat, nicht viel mehr zu sagen. «Der junge Tischlermeister» ist der arabeskenreiche Abschluß einer Bildungswelt, die im Verklingen war, und die hier noch einmal mehr liebenswürdigen als kraftvollen Ausdruck fand, nicht in einer geschauten Gestalt, noch in geschlossener Handlung, sondern im unerschöpflichen Linien- und Figurenspiel einer Alterskunst, die mit Ironie und Resignation noch einmal überblickt, was den Dichter zeitlebens bewegt und beglückt, gequält und erlöst hatte.

Die Tötung des Polonius.

Von

Landgerichtsdirektor Dr. **Ernst Weigelin**

(Stuttgart).

Daß die Tötung des Polonius einen entscheidenden Wendepunkt in der Hamlet-Tragödie bedeutet, darüber sind alle Erklärer einig. Wird doch Hamlet durch diese unbedachte Tat endgültig in die Verteidigungsstellung gedrängt, indem der König durch sie den Laertes als Bundesgenossen gewinnt, dessen arglistiges Rachewerk den gleichzeitigen Untergang Hamlets, des verbrecherischen Königspaares und des unehrlichen Fechters herbeiführt[1]). Nicht minder bedeutungsvoll ist der gegen Polonius geführte Stoß für die Erkenntnis der Absichten Hamlets und seiner seelischen Beschaffenheit. Aber gerade hier, bei der Prüfung der inneren Seite der Tat, begegnet man nicht geringen Schwierigkeiten. Zwar hat die ältere Hamlet-Kritik mit einer merkwürdigen Einhelligkeit die Absicht Hamlets bei dieser Tat dahin gedeutet, daß er den König habe treffen wollen: den betenden Mörder habe er verschont, dagegen die Rache an dem nach seiner Ansicht hinter der Tapete lauschenden König vollzogen[2]). Erst Löning (1893) hat diese Meinung mit wirksamen Gründen bekämpft und seitdem hat die Gegenmeinung manche Anhänger gefunden[3]).

[1]) Wihan, Die Hamletfrage (1921), S. 36.

[2]) So z. B. Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge Heft 2 (1861), S. 125; Baumgart, Die Hamlettragödie und ihre Kritik (1877), S. 121; Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet (1896), S. 84. 164ff.; Wolff, Der Fall Hamlet (1914), S. 25; Wihan a. a. O., S. 35, 39.

[3]) Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz (2. Aufl. 1919), S. 208; Mauerhof, Shakespeare-Probleme (1905), S. 160; Jones, Das Problem des Hamlet und der Ödipuskomplex, übersetzt von Tausig 1911, S. 9. [Shakespeares — indirekte — Quelle, die französische Erzählung von Belleforest, gibt darüber keine Auskunft. In der englischen Übersetzung von 1608 ist

Die herrschende Meinung, Hamlet habe mit dem Stoß durch die Tapete den König treffen wollen, bedarf auf alle Fälle einer Berichtigung und Einschränkung, wenn man die Tat nach ihrer seelischen Seite durchdenkt. Hamlet ist der Aufforderung seiner Mutter, sie in ihrem Zimmer aufzusuchen, gefolgt. Nach kurzem Wortwechsel ruft die Königin um Hilfe und der versteckte Polonius wiederholt diesen Hilferuf. Dadurch merkt Hamlet, ohne den Polonius an der Stimme zu erkennen, daß noch jemand im Zimmer ist, während er bis dahin ohne Zweifel glaubte, mit der Mutter ganz allein zu sein. (Die namentlich von englischen Schriftstellern vertretene Ansicht, Hamlet habe die Belauschung seines Gesprächs mit Ophelia zu Anfang des III. Aktes bemerkt, woraus geschlossen werden könnte, daß er bei dem Gespräch mit der Mutter auf eine ähnliche Aushorchung gefaßt gewesen wäre, entbehrt einer ausreichenden Grundlage.) Es ist nun allerdings möglich, daß er aus irgendeinem Grunde hinter der Tapete den König vermutete, aber doch nur vermutete, denn für ein auch nur eingebildetes sicheres Wissen fehlte es ihm ja an jedem Anhaltspunkt. Er konnte es höchstens für wahrscheinlich halten, daß er mit seinem Stoß den König treffe, und man kann sich diesen eingebildeten Wahrscheinlichkeitsgrad sehr verschieden vorstellen, als Wahrscheinlichkeit in der Nähe der Gewißheit, oder als Wahrscheinlichkeit mit erheblichem Zweifel. Konnte aber Hamlet keinesfalls als ganz sicher annehmen, daß der König sich in dem Versteck befinde, so hat er immerhin mit der Möglichkeit gerechnet, daß die Person eine andere sein könnte, als der König. Hätte er allerdings gewußt, daß der ungefährliche Polonius hinter der Tapete stecke und sonst niemand im Hinterhalt liege, so hätte er die Tat nicht ausgeführt, wie aus seinen späteren Äußerungen zweifelsfrei hervorgeht. Aber mit der Möglichkeit der Anwesenheit einer anderen Person als des Königs mußte er, wie schon bemerkt, mit einer mindestens kleinen Wahrscheinlichkeit rechnen. Wenn er trotzdem den Stoß geführt hat, so hat er damit auch die Tötung eines anderen gebilligt. Er hat daher, juristisch gesprochen, die Tat mit dolus eventualis (unbestimmtem Vorsatz) begangen, so daß vom rechtlichen Standpunkt aus die Handlung als Totschlag (vorsätzliche Tötung ohne

---

der Passus nach Shakespeares Drama lebendiger gestaltet. Erst hier findet sich Hamlets Ausruf «a rat! a rat!» Vgl. Gollancz, Sources of Hamlet (1926) p. 206. W. K.]

Überlegung) zu kennzeichnen wäre. Vom sittlichen Standpunkt aus wäre die Tat wesentlich milder zu beurteilen, wenigstens dann, wenn man die sittliche Auffassung des Dichters und des angenommenen Zeitalters zugrunde legt, wonach Hamlet ebensowohl das Recht als die Pflicht hatte, den König zu töten. Unter dieser Voraussetzung stellt sich seine Tat als ein, wenn nicht völlig, so doch beinahe verzeihlicher Fehlgriff dar.

Welche Gründe sprechen nun aber dafür, daß Hamlet bei der Tat in der eben gekennzeichneten Weise den König im Sinn hatte? Am wenigsten Gewicht haben die Worte Hamlets, mit denen er die Handlung beginnt: «Was ist das, eine Ratte?» Man hat hierin eine Anspielung auf die «Mausefalle» sehen wollen, den Namen, den Hamlet dem Schauspiel gegeben hat, durch welches er den König entlarvte[1]). Aber ganz abgesehen davon, daß eine Maus und eine Ratte doch nicht dasselbe sind, könnte man eine versteckte Andeutung in diesem Sinne doch nur dann annehmen, wenn andere zwingende Gründe dafür sprächen, daß Hamlet den König zu töten gedachte. Hierauf scheinen nun allerdings die viel berufenen Worte hinzuweisen: «Für einen Höheren nahm in Dich». Wäre diese Schlegel'sche Übersetzung richtig, so ließe sie allerdings nur die Deutung auf den König zu. Aber mit der Richtigkeit dieser Übersetzung hapert es bedenklich. «I took thee for thy better» heißt doch wörtlich: Ich nahm Dich für Deinen Bessern oder Dein Besseres, nicht für einen Höheren[2]). Dies kann bedeuten: Ich hielt Dich für einen Besseren, d. h. ich hätte nicht geglaubt, daß Du, der erste Beamte des Reiches, Dich zu der niedrigen Rolle des Aushorchers hergeben würdest. Daß es auch den von Schlegel gewählten Sinn haben kann, soll freilich nicht bestritten werden. Aber die Redensart ist mindestens doppelsinnig und Wolff wird dem mehr gerecht, wenn er übersetzt: «Zu hoch schätzt ich Dich ein». Einen wirklichen Beweis für die gedachte Ansicht können wir daher aus diesen Worten nicht entnehmen. Weitere Beweisgründe gibt es aber nicht; denn die Äußerung des Königs gegenüber Laertes (IV, 7): «Ihr habt gehört, daß eben der, der Euren edlen Vater umgebracht, mir nach dem Leben stand», sagt nicht, daß er diese Lebensnachstellung gerade in der Tötung des Polonius erblicke. Daß Hamlet

---

[1]) Gerade umgekehrt Türck, Faust — Hamlet — Christus (1917), S. 219.

[2]) [Allerdings hat es im Sprachgebrauch der Zeit wohl gewöhnlich nur diesen Sinn. W. K.]

etwas gegen ihn im Schilde führe, ahnte ja der König von dem Beginn der Verstellung Hamlets an und wurde darin ebenso sehr durch die Aufführung des Schauspiels, wie die Tötung des Polonius bestärkt.

Würde man aber auch den angeführten Gründen einen gewissen Beweiswert beimessen wollen, so stehen ihnen mehrere Gegengründe gegenüber, die ihre Beweiskraft so gut wie ganz vernichten. Wie sollte denn Hamlet zu der Meinung gekommen sein, daß der König, den er eben erst in einem anderen Zimmer im Gebet verlassen hatte, sich im Zimmer seiner Mutter befinde? Man kann höchstens daran denken, daß Hamlet in Gedanken so sehr mit dem König beschäftigt war, daß er ihm bei dem Hilferuf am schnellsten in den Sinn kam, vielleicht auf Grund der blitzartigen Erwägung, daß der König am ehesten Zutritt zum Zimmer der Königin habe. Aber dieser Grund wäre doch sehr schwach und man darf ihn dem scharfdenkenden Prinzen Hamlet nicht ohne weiteres unterstellen. Ferner läßt sich die Äußerung Hamlets unmittelbar nach der Tat nur schwer mit der bekämpften Meinung in Einklang bringen. Auf die Worte der Mutter: «Weh mir, was tatest Du», erwidert Hamlet: «Führwahr, ich weiß es nicht, ist es der König?» Darin liegt doch, daß er erst durch den Schreckensruf der Mutter auf den Gedanken kommt, es könnte sich der König hinter der Tapete befinden. Daher nimmt denn auch Löning, der der Schlegel'schen Übersetzung folgt, an, daß sich die Worte «Für einen Höheren nahm ich Dich», auf seine nach der Tat einen kurzen Augenblick gehegte Meinung beziehe, und Kohler sieht in den genannten Worten den Ausdruck der Enttäuschung, daß seine Augenblicksvermutung sich nicht bestätigt hat[1]). Sehr entschieden spricht auch gegen die herrschende Meinung die Unterredung Hamlets mit dem Geiste seines Vaters. Wie könnte Hamlet sagen: «Kommt Ihr nicht, Euern trägen Sohn zu schelten, der Zeit und Leidenschaft versäumt zur großen Vollführung Eures furchtbaren Gebots?» Und wie könnte der Geist erwidern: «Vergiß nicht! diese Heimsuchung soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen», wenn Hamlet eben erst den nachdrücklichsten Versuch zur Tötung des Königs gemacht hätte? Daß dieser Versuch mißlungen ist, will doch gegenüber dem deutlich geoffenbarten guten Willen wenig besagen. Daß der Hauptzweck dieser zweiten Erscheinung des Geistes gewesen sei, Hamlet

[1]) Ähnlich Türck a. a. O., S. 207.

zur Mäßigung in der Strafrede gegen die Mutter zu bestimmen, ist schwerlich zutreffend und würde übrigens an dem Sinn der angeführten Äußerungen nichts ändern.

Zu beachten ist ferner noch folgendes. Hamlet hat eben erst die Tötung des Königs unterlassen, weil er sich gerade im Gebet befand und Hamlet deshalb befürchtete, ihn durch die Tötung in den Himmel zu bringen. Er will deshalb die Tat verschieben, bis es ihm gelingt, den König bei sündhaftem Tun zu überraschen: «Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderem Tun, daß keine Spur des Heiles an sich hat.» Ist nun das bloße Aushorchen eines Gegners schon ein sündhaftes Tun? Man kann dies zum mindesten bezweifeln, und so stünde dann die Absicht, den König zu töten, in auffallendem Gegensatz zu dem erst wenige Minuten vorher geäußerten Entschlusse.

Wenn nun nach dem bisher Ausgeführten Hamlet bei dem Stich durch die Tapete den König überhaupt nicht im Sinn hatte, so fragt es sich, wen er sich dann als Gegner gedacht hat. Hierauf kann die Antwort nur lauten, daß er eine bestimmte Person nicht gemeint haben kann, sondern daß er nur ganz unbestimmt an einen Helfershelfer des Königs, sei es einen Höfling, einen Offizier oder Soldaten gedacht haben kann. Daß er aber sofort nach der Entdeckung, daß sich noch jemand im Zimmer befinde, von der Waffe Gebrauch macht, dafür kommen zwei Gründe in Betracht, die wohl nebeneinander als wirksam anzusehen sind. Unzweifelhaft ist Hamlet aufs Äußerste darüber empört, daß er in der Unterredung mit der Mutter belauscht wird, da er darin den Versuch erblicken muß, ihm sein ängstlich gehütetes Geheimnis zu entreißen. Zwar hat er sein Geheimnis durch die Aufführung des Schauspiels insofern schon preisgegeben, als nunmehr der König weiß, daß Hamlet ihn als den Mörder seines Vaters erkannt hat. Was aber der König noch nicht weiß, das ist der Grund der Wissenschaft Hamlets, weshalb er immer noch auf die Ausforschung Hamlets durch die Mutter den größten Wert legt[1]). An die Offenbarung des Verbrechens durch den Geist des Getöteten kann der König nicht

---

[1]) Otto Ludwig, Dramatische Studien (Ausgabe von Elösser) S. 136 vermißt daher mit Unrecht einen Grund für die Ausforschung durch die Mutter. [Das ganze Motiv war allerdings von der französischen Novelle schon vorgezeichnet. W. K.]

denken, wohl aber kann er einen geheimen Zeugen der Mordtat vermuten oder irgendwelche verdachterregende Umstände, die Hamlet zugetragen worden sein mögen. Da nun Hamlet, wie sein Verhalten nach der Erscheinung des Geistes zeigt, sehr nachdrücklich darauf bedacht ist, die Erscheinung und die Mitteilung des Geistes geheim zu halten (letztere vertraut er nur Horatio an), so muß ihn der Versuch, ihn hierin zu überlisten, auf das äußerste erregen und die Belauschung muß ihm als Eingriff in das Innerste seiner Person erscheinen. Bei seinem fürstlichen Standesgefühl trägt er daher kein Bedenken, den gedungenen Lauscher alsbald unschädlich zu machen. Als zweiten Grund wird man hinzunehmen müssen, daß Hamlet sich durch die Person hinter der Tapete bedroht fühlt, daß er das Gefühl «einer im Dunkeln schleichenden Gefahr» (Mauerhof) empfindet, so daß er dieser Gefahr blitzschnell durch rasche Tötung begegnet, zumal er befürchten muß, daß der Hilferuf des Lauschers noch weitere Gegner auf den Plan rufen könnte. Zu einer solchen Befürchtung hat er allen Anlaß, da er den König nach seiner Entlarvung als zum äußersten entschlossen ansehen muß. Geht man hiervon aus, so hätte Hamlet vom rechtlichen Standpunkt aus in vermeintlicher Notwehr gehandelt und sich daher keinesfalls einer vorsätzlichen Tötung schuldig gemacht; es könnte sich nur fragen, ob die Vermutung der Notwehrlage nicht leichtfertig zustande gekommen ist, so daß immerhin noch eine fahrlässige Tötung übrig bliebe. Hamlet wäre also rechtlich entweder ganz oder annähernd entschuldigt und könnte sich mit Recht darauf berufen, daß ihm zur Überlegung und Prüfung der Sachlage keine Zeit geblieben sei. Demgemäß sagt er auch am Schlusse der Unterredung mit der Mutter, daß er diese Tat schon vertreten und entschuldigen wolle.

Die sittliche Beurteilung seiner Tat wird unter dieser Voraussetzung nicht wesentlich anders ausfallen. Er hat allerdings einen Unschuldigen getötet, den er aber für schuldig halten konnte, und den insofern ein eigenes Verschulden trifft, als er sich ganz unnötigerweise zu der unwürdigen Rolle des Lauschers gedrängt hat. Wir müssen daher Hamlet vollständig Recht geben, wenn er mit dem getöteten Polonius nur ein sehr gedämpftes Mitleid empfindet und dem Toten seine törichte Vielgeschäftigkeit in recht derben Worten vorwirft. Daher ist es unmöglich, der Königin zu glauben, wenn sie später dem König mitteilt, Hamlet weine über das Geschehene; sie spricht hierin bewußt die Unwahrheit, um den König zu be-

sänftigen[1]). Wenn manche Beurteiler die Tat Hamlets sittlich verwerflich, ja grausam genannt haben[2]), so ist dies nach dem Ausgeführten zum mindesten eine starke Übertreibung. Ebenso ist es verfehlt, in den Reden Hamlets an den toten Polonius eine „Verkehrung des sittlichen Gefühls" zu erblicken, wie dies Döring[3]) tut.

Ganz anders als mit der sittlich-rechtlichen Schuld Hamlets an dieser Tat steht es aber mit der tragischen, und es ist überaus lehrreich zu sehen, wie wenig sich beides deckt. Die Tötung des Polonius ist ein Fehler, ein Verstoß gegen die Klugheit und daher eine Schuld im tragischen Sinn[4]). Sie ist nicht der erste Fehler Hamlets. Schon der verstellte Wahnsinn ist ein solcher, insofern diese Verstellung, gleichviel welchen Zweck Hamlet mit ihr verfolgte, den König argwöhnisch machen und zu Gegenmaßnahmen zwingen mußte. Ein zweiter Fehler war die Veranstaltung des Schauspiels, dessen Erfolg durch Bestätigung der subjektiven Gewißheit der Tat zu dem Nachteil in keinem Verhältnis stand, daß der König in Hamlet nunmehr den offenen Gegner erkennen mußte. Die Tötung des Polonius ist aber der entscheidende dritte Fehler, der den Stein vollends ins Rollen bringt, insofern nunmehr der König um seiner eigenen Sicherheit willen alle Bedenken beiseite schieben und die Tötung Hamlets um jeden Preis beschließen muß. Denn wenn auch der König, wie wir gesehen haben, keineswegs davon überzeugt ist, daß der Stoß durch die Tapete ihm gegolten hat, so sieht er doch, daß Hamlet seinerseits zum äußersten entschlossen ist, und muß daher von jetzt an damit rechnen, daß Hamlet auch vor der Tötung des Königs nicht zurückschrecken würde. Hamlet aber kann nunmehr wegen seiner unbedachten Tat der Sendung nach England keinen triftigen Grund mehr entgegensetzen und ist vorläufig zur Untätigkeit verurteilt. Außerdem ist ihm in dem Sohne des Getöteten ein weiterer rachsüchtiger Gegner erstanden, welchen der König sich als willkommenen Bundesgenossen verpflichtet, nachdem dieser vollends durch den Tod der Schwester aufs äußerste gegen Hamlet erbittert ist.

Welche Schlüsse lassen sich nun aus der Tötung des Polonius hinsichtlich der Geistesart Hamlets und seiner Stellung zu der ihm

---

[1]) So mit Recht Wolfgang Keller, Shakespeare-Jahrbuch Bd. 58 (1922), S. 132. Anders Wihan a. a. O., S. 39.

[2]) So z. B. Wihan S. 39.

[3]) Shakespeares Hamlet (1865), S. 70ff.

[4]) Baumgart a. a. O., S. 66.

übertragenen Aufgabe ziehen? So viel ist sicher, daß die Unbedachtheit dieser Tat auf die Neigung zu plötzlichen Entschlüssen hinweist, wie sie auch sonst in der Tragödie vorkommen (Abänderung des königlichen Befehls auf der Reise nach England, der Sprung auf das Seeräuberschiff), und die zu der von ihm selbst beklagten Verzögerung des Rachewerkes zwar in auffallendem Gegensatz, aber nicht in unlöslichem Widerspruch steht. Diejenigen, die mit der herrschenden Lehre annehmen, Hamlet habe mit dem Stoß durch die Tapete in erster Linie den König treffen wollen, müssen daraus natürlich den Schluß ziehen, daß Hamlet ohnehin gewillt gewesen sei, den König bei der ersten besten Gelegenheit zu töten und daß er hieran bis dahin nur durch das Fehlen einer günstigen Gelegenheit, gegenüber dem betenden König nur durch die Erwägung gehindert worden sei, daß die in diesem Augenblick vollzogene Rache keine richtige Rache wäre. Bei dieser Auffassung bleibt aber völlig unklar, warum sich Hamlet am Schlusse des 2. Aktes, sowie bald nach der Tötung des Polonius im 4. Akt so unmißverständlich der Säumnis in der Erfüllung seiner Aufgabe anklagt. Daher müssen die Anhänger der herrschenden Meinung diese Stellen teils umzudeuten, teils abzuschwächen suchen, wie sie auch genötigt sind, die vielberufenen zwei Monate der Untätigkeit zwischen dem 1. und 2. Akt zu leugnen. Wir dürfen gerade aus diesen Unstimmigkeiten einen weiteren Beweis dafür entnehmen daß Hamlet bei dieser Tat den König nicht im Sinn hatte. Schließt man sich dem an, so liegt die Bedeutung der Tat fast ausschließlich auf dem Gebiete der dramatischen Entwicklung, während sie für die Erkenntnis von Hamlets Geistesart nur wenig, für die Erkenntnis seiner Absichten und seiner Hemmungen im Vollzug der Rache überhaupt nichts bedeutet.

Die kräftigen Worte, mit welchen sich Hamlet nach der Tötung an die Leiche des Polonius wendet und die manchen als schwer begreifliche Herzlosigkeit erschienen sind, dürfen bei der Beurteilung von Hamlets Charakter nicht außer Betracht bleiben. Wir haben schon gezeigt, daß ein derber Tadel gegenüber dem Getöteten schon an sich nicht unberechtigt ist. Wenn Hamlet so weit geht, den Toten als einen Wanst zu bezeichnen, der ihm eine Last aufpacke und ihm mit seiner jetzigen Schweigsamkeit noch verhöhnt, so müssen hierfür allerdings noch weitere Gründe herangezogen werden, um Hamlets Verhalten verständlich und nicht abstoßend erscheinen zu lassen. Der Widerwille, den Hamlet gegen Polonius

empfindet, weil er seiner Tochter den weiteren Verkehr mit ihm untersagte, reicht zur Erklärung für die ungewöhnliche Verachtung, die er ihm beim Tode bezeigt, nicht aus. Wir werden als weiteren Grund hinzunehmen müssen, daß Hamlet den Polonius schon wegen seiner blinden Ergebenheit gegen den neuen König haßt, wegen der Charakterlosigkeit, die darin liegt, daß er sich dem jetzigen, in den Augen Hamlets nicht nur verbrecherischen, sondern auch minderwertigen König völlig ergibt, nur weil dies seinem persönlichen Vorteil entspricht. Die Härte gegenüber dem toten Polonius ist also hauptsächlich als sittliche Entrüstung zu deuten, die auch sonst bei Hamlet stark hervortritt und die allein schon genügen würde, Goethes Kennzeichnung Hamlets als eines edlen, höchst moralischen Wesens zu rechtfertigen. So verstanden schwindet der Schein des Anstößigen, den die angeführten Worte Hamlets haben, gänzlich dahin.

Um das Gesagte kurz zusammenzufassen, so ist die Tötung des Polonius durch Hamlet weder vom rechtlichen noch vom sittlichen Standpunkt als eine irgendwie ins Gewicht fallende Schuld anzusehen. Aber eine tragische Schuld liegt vor, weil Hamlet unbedacht und unzweckmäßig gehandelt hat, und zwar erscheint diese Tat als das letzte, aber ausschlaggebende Glied einer Kette von Fehlern, die Hamlet machen mußte, weil er Hamlet war und weil die Umstände ihn dazu drängten. Sein geringes Bedauern über die Tat ist sittlich gerechtfertigt, weil er vom sittlich-rechtlichen Standpunkt aus im wesentlichen im Recht war und weil er in Polonius einen nur auf seinen Vorteil bedachten Höfling erblicken durfte, der sich zudem zu einer Rolle herandrängte, die schon seiner Stellung als erster Berater des Königs nicht entsprach und die er einem untergeordneten Diener hätte überlassen dürfen und müssen.

Schopenhauer in seiner Stellung zu Shakespeare.

Von

Dr. Gustav Wieninger.

«Shakespeare hat an Geister geglaubt, wie alle Welt, mit Ausnahme des 18. Jahrhunderts und seiner Jünger.» (an Julius Frauenstädt.)

Schopenhauers Kenntnis der englischen Sprache und seine Shakespeare-Lektüre.

Wie sehr des Philosophen Neigung zu England und englischem Wesen väterliches Erbgut war, könnte nicht besser illustriert werden als durch die wunderliche Tatsache, daß Heinrich Floris Schopenhauer seine Gattin Johanna im Jahre 1788 dazu bestimmen wollte, ihrer bevorstehenden Niederkunft in England entgegenzusehen, damit das Kind als britischer Staatsbürger die Welt beträte. Diese Eigenschaft brachte die väterliche England-Freundlichkeit dem Sohne zwar nicht, dafür aber später ein Gut von ungleich höherem Werte, nämlich die Kenntnis des Englischen, das der fünfzehnjährige Arthur im Lande selbst erlernen durfte. Darüber schreibt Schopenhauer im Jahre 1829 an Francis Haywood: «Was meine Kenntniß der englischen Sprache betrifft, so verdanke ich sie zunächst dem Umstande, daß ich meine Erziehung zum Theil in England empfangen, wo ich 1803 eine Zeit lang als Pensionär des Revd. Lancaster in Wimbledon Unterricht genoß, sodann einer umfänglichen seitdem beständig fortgesetzten englischen Lectüre und endlich dem Umstande, daß ich sehr viel in Gesellschaft mit Engländern auf dem Continent gelebt habe»[1]).

Wir rasch sich der Knabe die fremde Sprache zu eigen gemacht

[1]) W. v. Gwinner, Schopenhauers Leben[3] (1910) 220 [zitiert GW].

hatte, geht daraus hervor, daß er zur Zeit seines Aufenthaltes in Wimbledon bereits in der Lage war englische Autoren zu lesen. So schreibt ihm seine Mutter unter dem 4. August 1803 von Schottland aus dorthin: «Du bist nun fünfzehn Jahre alt, du hast schon die besten deutschen, französischen und zum Theil auch englischen Dichter gelesen und studirt, ...»[1]). Zu diesen letzteren gehörte neben Milton und Pope auch schon Shakespeare, wie wir aus einem Tagebuch-Eintrag aus dem Jahre 1804 mit Sicherheit entnehmen können. Anläßlich einer Ohrengeschwulst, die den jungen Arthur damals auf einer Wanderung im Riesengebirge plagte, schreibt er nämlich: «Als ich eine kurze Strecke über die Straße ging, sah ich mit Schrecken an meinem Schatten zwei lange Ohren unterm Hut hervorragen und mußte schaudernd an König Richards Ausruf denken:

> Shine out, fair sun, till I have bought a glass:
> That I may see my shadow as I pass![2])

Andere Daten, aus denen Schopenhauers weitere Beschäftigung mit Shakespeare zeitlich genau bestimmbar wäre, fehlen. Sein Biograph sagt nur ganz allgemein: «Für die großen Dichter aller Jahrhunderte bewahrte er sich zeitlebens einen wachen Sinn: Am meisten las er Shakespeare und Goethe, . . .»[3]). Jedoch kann mit großer Wahrscheinlichkeit gesagt werden, daß ihm zur Zeit der Niederschrift der ersten Auflage seines Hauptwerkes, um 1818, der ganze Shakespeare (vielleicht mit wenigen Ausnahmen) bereits bekannt war. Wenn wir im ersten Bande der «Welt als Wille und Vorstellung» Shakespeare nur fünfmal und von dessen Dramen lediglich «Lear», «Hamlet», «Othello» und «Tempest» genannt finden, so spricht das nicht gegen unsere Annahme, da das Wesen dieses Werkes in der rein systematischen Entwicklung von Schopenhauers philosophischen Grundideen besteht, wobei sein Blick nur ausnahmsweise und mehr zufällig auf die Werke der Dichtkunst fällt. Erst im zweiten Bande, den im Jahre 1844 edierten «Ergänzungen», fügt Schopenhauer zu der Tiefe seiner Metaphysik planmäßig die Breite seines umfassenden Wissens und den riesigen Stoff seiner immensen Belesenheit, wobei er unter den Künsten vor allem in den Werken der dramatischen Poesie eine Quelle findet,

---

[1]) GW 18.

[2]) Rich. III., I, 2, 263. Ed. Grisebach, Schopenhauer, Geschichte seines Lebens (1897) 30 [zitiert GR).

[3]) GW 279.

aus der ihm Bestätigungen seiner Lehre reichlich zufließen. Unter diesen wiederum stehen ihm die Schöpfungen Shakespeares obenan[1]). In dieser Beurteilung des Dichters — «Shakespeare ist viel größer als Sophokles»[2]) — ist eine der wenigen «Umkippungen» erkennbar, die Schopenhauers Entwicklung aufzuweisen hat. Im Jahre 1818 stellt er den griechischen Tragödiendichter noch an die erste Stelle, «neben welchem am würdigsten Shakespeare steht»[3]). Diese Wandlung läßt sich unschwer erklären: Schopenhauers erste Shakespeare-Lektüre war erfolgt vor der endgültigen Konzeption seiner metaphysischen Grundgedanken — wahrscheinlich in der Weimarer Zeit, vielleicht angeregt durch die dortige Macbeth-Aufführung[4]) — und vorwiegend von ästhetischen Interessen getragen. Einige Erinnerungen an diese begegnen uns im ersten Bande seines Hauptwerkes. Den «Ergänzungen» nun ist wohl ein zweites Shakespeare-Studium vorangegangen[5]), das ausschließlich den Charakter des Vergleichens von Shakespeares Weltanschauung mit Schopenhauers eigener, inzwischen längst gereifter Philosophie trug, in dessen Verlauf er eine tiefgehende Verwandtschaft erkennt, die ihn mit dem Dichter verbindet. Daß Schopenhauers Interesse für Shakespeare gegen das Ende seines Lebens nichts an Lebendigkeit verlor, dafür zeugen uns die Parergen und einige Briefstellen aus den fünfziger Jahren.

Schopenhauers Handexemplar von Shakespeares Werken war die Ausgabe von John Payne Collier; es ist «voll von englischen Randglossen, Erklärung der veralteten Wörter, Parallelstellen, Wortspiele u. a. m. betreffend»[6]). Vor deren Erscheinen (1844) benutzte er die Ausgabe von Warburton, die sich jedenfalls auch in seinem Besitz befand, wie die von Samuel Johnson, welche er später wegen Überfüllung seiner Bibliothek weggegeben hat[7]).

---

[1]) Schopenhauers sämtl. Werke ed. Grisebach. Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe (1905) II 1044 [zitiert W].

[2]) W II 1207.

[3]) W I 50f.

[4]) Deren Kenntnis bezeugt Schopenhauer gegenüber Beck. Schopenhauers Gespräche und Selbstgespräche, ed. Grisebach ([3] 1902) 95 (zitiert G).

[5]) Das gleichzeitig wiederholte Studium der griechischen Klassiker bestätigt Schopenhauer gegenüber Frauenstädt: «Einen Winter lang habe ich z. B. bloß antike griechische Tragödie getrieben, behufs meiner wenigen Seiten im zweiten Bande der «Welt als Wille und Vorstellung» über das Trauerspiel.» (G 19).

[6]) GW 279 A.

[7]) G 71.

Von der von Schopenhauer benutzten Literatur über Shakespeare sind uns nur ganz wenige Werke ausdrücklich benannt, nämlich:

1. A. Wiwell, An inquiry into the history, authenticity and characteristics of Shakespeare's portraits; with 21 engravings. London 1836[1]).
2. John Payne Collier, Notes and emendations to the text of Shakespeare's plays; London 1852[2]).
3. Karl Hebler, Shakespeare's «Kaufmann von Venedig», ein Versuch über die Idee dieser Komödie. Bern 1854[3]).
4. David Asher, Autobiographical Passage in Shakespeare's Tempest. «Notes and Queries» Nr. 190, 1859[4]).

Es braucht nicht gesagt zu werden, daß dies nur einen verschwindenden Bruchteil der Shakespeare-Literatur darstellt, die Schopenhauer bekannt war. Ohne jeden Zweifel verfügte er vollständig über die Fülle dessen, was gerade seine Zeit hier geschaffen hatte.

In diesem Zusammenhang ist einiges zu sagen über Schopenhauers Stellung zu Übersetzungen. Der Philosoph zeigt hier ein Janus-Gesicht. Er selbst hegt eine unüberwindliche Scheu Übersetzungen zu benutzen und eine noch kräftigere Abneigung gegen jene, die sich der Arbeit des Übersetzens unterziehen, der er häufig in drastischer Form Ausdruck verleiht. Mit Ausnahme des alten Testaments, das er in der Septuaginta, und der Upanishaden, die er in der lateinischen Übertragung von Duperron las, vermochte er allerdings mit Hilfe der sechs fremden Sprachen, die er beherrschte, alle Autoren im Urtext sich zu eigen zu machen. Andererseits muß es um so mehr wundernehmen den Verächter dieser Kunst als ebenso eifrigen wie hervorragenden Übersetzer kennen zu lernen. Wenn wir ihm tatsächlich nur Balthasar Gracian's «Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit» verdanken, so liegt die Schuld nicht bei ihm, sondern an den widrigen Umständen, die ihn hinderten seine Übersetzungspläne in bezug auf Werke von Kant, Hume und Giordano Bruno zu verwirklichen; auch an der von Aubert de Vitry angekündigten Goethe-Übersetzung will sich Schopenhauer als Textrevisor beteiligen. Die logische Unverein-

---

[1]) W V 500 A.

[2]) G 71.

[3]) Schopenhauers Briefe 1813—1860 ed. Grisebach, Leipzig, Reclam, 264 (zitiert B) und G 70.

[4]) B 445.

barkeit beider Standpunkte soll uns nicht weiter beschäftigen. Keinesfalls aber ist es zu rechtfertigen, daß Schopenhauer der epochemachenden Verdienste der Schlegel und Tieck nicht nur mit keiner Silbe gedenkt, sondern (Hebler gegenüber) diese noch zu schmälern unternimmt mit den Worten: Es sei bloße Prahlerei, daß Shakespeare in Deutschland eine neue oder gar erst die wahre Heimat gefunden habe. Tieck versucht er noch im besonderen eins auszuwischen, indem er (bei derselben Gelegenheit) erzählt, daß dieser ihm einmal habe gestehen müssen, der englischen Sprache nicht mächtig zu sein[1]). In echt Schopenhauerscher Ursprünglichkeit äußert sich sein Unwille über die fehlerhafte Wiedergabe von «Midsummer-night's Dream»: «Da schreiben sie in Deutschland seit 80 Jahren dem Shakespeare ein Stück zu: «Der Sommernachtstraum». (Dabei fuhr Schopenhauer mit Entrüstung zurück und wieder nach vorwärts.) Midsummer-nights dream! Was heißt das? Schwein! Schlag auf dein Wörterbuch! Midsummer heißt Johannistag und nichts anderes, so sicher, daß, wenn jemand einen Wechsel auf diesen Tag ausstellt, es gleich ist, ob er Midsummer schreibt oder das gewöhnliche Datum.»[2])

Schopenhauers Mißtrauen gegen die deutschen Shakespeare-Übersetzer mag wenigstens zum Teil in seiner Ansicht über die Sache begründet sein; er hält metrische Poesie überhaupt ihrer Natur nach für unübersetzbar, da in ihr Form und Inhalt so innig miteinander verwachsen, daß sie nicht ohne schwere Nachteile zu trennen seien[3]). Als höchst seltenes Beispiel für das Gegenteil, daß eine Stelle in der Übersetzung gewinnt, nennt er den Vers:

> Jetzt kannst du deine Macht, o Schicksal, zeigen:
> Was sein soll, muß gescheh'n, und keiner ist sein eigen[4]).

Schopenhauer über Shakespeares Persönlichkeit.

Die Art und Weise, wie Schopenhauer die Persönlichkeit des Dichters sieht, vermag mehr den Philosophen als den Dichter zu kennzeichnen. Sehr sympathisch berührt ihn Shakespeares Selbst-

---

[1]) G 70f.
[2]) G 70.
[3]) W V 432.
[4]) «Fate, show thy force: ourselves we do not owe;
What is decreed must be, and be this so!»
Twelfth Night, I, 5, 330 (W V 478).

gefühl, das zum Ausdruck kommt in den Sonetten, wo er vielfach mit ebensoviel Sicherheit wie Unbefangenheit von der Unsterblichkeit seiner Werke spricht[1]). Daß er Shakespeare ob seiner Ehe bedauert, ist bei Schopenhauers Einstellung gegenüber den Frauen geradezu selbstverständlich: «matrimony — war and want![2]»). Seiner Meinung, Shakespeare sei als Schauspieler unbedeutend gewesen[3]), liegt wohl eine Bemerkung Rowes zugrunde, der aber gegenteilige Urteile von Gewicht entgegenstehen. Einen dunklen Schatten aber lädt Schopenhauer auf sich, wenn er — allerdings mit anderen — Shakespeare der Päderastie verdächtigt nur auf Grund der Tatsache, daß eine Reihe von dessen Liebesgedichten an männliche Personen gerichtet zu sein scheinen[4]). Auf Grund der scharfsinnigen Untersuchungen von Gerald Massey wissen wir heute, welche Bewandtnis es damit hat. Die subjektive Schuld Schopenhauers wird nur in etwas gemildert angesichts des Standpunktes, den er im allgemeinen der Sache gegenüber einnimmt[5]). Im übrigen lassen die Worte, die Shakespeare seinem Thersites in den Mund legt, auf das gerade Gegenteil von Schopenhauers Meinung schließen[6]).

Die inneren Beziehungen zwischen Schopenhauer und Shakespeare.

Was Schopenhauers Philosophie der Kunst ihre eigenartige Würde verleiht, das ist jener organische und notwendige Zusammenhang, der seine Lehre vom Wesen der Welt mit seiner Lehre vom Wesen des Schönen verbindet. Als Schlußstein finden wir die Ästhetik auch im System Kants. Während sie aber für den Erkenntniskritiker die Erfüllung seines transzendentalen Grundschemas bedeutet, bildet sie für Schopenhauer die Vollendung seiner Metaphysik. So ist tatsächlich Schopenhauers Ästhetik

---

[1]) W II 1196 und V 506.

[2]) W II 1341 und G 135.

[3]) G 42.

[4]) G 53.

[5]) W II 1360. (Die widernatürliche Neigung wird hier gedeutet als ultima ratio naturae gegen die Depravation der Species durch zeugungsschwache Individuen.)

[6]) Troilus und Cressida 5, 1, 17.

wesentlich Metaphysik des Schönen[1]), mit der das Weltbild, das er uns entwarf, jenes versöhnende Licht wahrhaftigen Trostes erhält, das sich das menschliche Herz aus jedem echten Philosophieren zuletzt doch erhoffen darf.

Als der geniale Schüler Platos sagt Schopenhauer: «Schön ist alles, worin eine Idee erkannt wird»[2]). Wie der metaphysische Grund, so liegt auch die metaphysische Wirkung des Schönen in den Ideen, insofern die Anschauung der letzten, ewigen Wesenheiten unseren Willen, das malum κατ' ἐξοχήν, über den Bereich des Endlichen erhebt und ihn damit zum Schweigen bringt. So wird für Schopenhauer das Schöne in gewissem Sinne zu einem Sakrament der Erlösung.

In Hinblick auf die Ideen, welche in den einzelnen Kunstarten objektiviert erscheinen, nimmt Schopenhauer seine Einteilung der Künste vor. An oberster Stelle unter diesen steht die Dichtkunst[3]); denn «Offenbarung derjenigen Idee, welche die höchste Stufe der Objektivität des Willens ist, Darstellung des Menschen in der zusammenhängenden Reihe seiner Bestrebungen und Handlungen ist (also) der große Vorwurf der Poesie»[4]). Deren «objektiveste und in mehr als einer Hinsicht vollkommenste, auch schwierigste Gattung» stellt das Drama dar[5]). «Der Zweck des Dramas überhaupt ist, uns an einem Beispiel zu zeigen, was das Wesen und Daseyn des Menschen sei»[6]). Daß der Philosoph das Wesen des Dramas ausschließlich im Trauerspiel gegeben sieht, bedarf keiner weiteren Erklärung, da er die weltanschauliche Tendenz des Lustspiels in der Bejahung des Willens zum Leben erblickt[7]), also in einer Maxime, die der Wahrheit des Pessimismus

---

[1]) Sehr bedeutsam ist der Unterschied, den Schopenhauer zwischen Ästhetik und Metaphysik des Schönen macht. Jene ist für ihn eine normative Wissenschaft, die den Künsten Regeln gibt, «nach welchen sie das Schöne hervorbringen sollen». Diese «aber untersucht das innere Wesen der Schönheit» nach ihrem objektiven wie subjektiven Bestande. (Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß, 4 Bde., ed. Grisebach. Leipzig, Reclam, II 62 [zitiert N].)

[2]) N II 108. Vgl. «Welt als Wille und Vorstellung» 3. Buch.

[3]) In der Musik, die Schopenhauer noch über die Poesie stellt, treten uns keine Ideen entgegen, sondern der Wille selbst ist es, der in ihr sichtbar wird.

[4]) W I 329.

[5]) W I 335.

[6]) W II 1204.

[7]) W II 1211.

geradezu entgegengesetzt ist. Das Trauerspiel dagegen weckt in uns den Geist der Resignation. «Im Trauerspiel nämlich wird die schreckliche Seite des Lebens uns vorgeführt, der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph der Bösen: also die unserm Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt wird uns vor Augen gebracht. Bei diesem Anblick fühlen wir uns aufgefordert, unsern Willen vom Leben abzuwenden, es nicht mehr zu wollen und zu lieben»[1]).

Diese metaphysische Bestimmung des Trauerspiels als eines Quietivs unseres Willens führt Schopenhauer zu dessen Ästhetik, d. h. zur Aufstellung gewisser Normen und Richtlinien, denen der Dichter zur vollkommenen Erreichung dieses Zweckes zu folgen hat. Bei deren Erörterung haben wir Gelegenheit zu zeigen, inwiefern Shakespeare Schopenhauers Ideal des tragischen Dichters erfüllt.

Vor allem zeige sich der Dichter autonom! Weder lasse er sich vorschreiben, «daß er edel und erhaben, moralisch, fromm, christlich, oder Dies oder Das seyn soll»[2]), noch gehorche er dem, «was man die Zeitideen, heut zu Tage das «Zeitbewußtsein», zu nennen pflegt», da alsdann der Wert seiner Werke mit dessen Wechsel vergeht. «Nur der ganz ächte Dichter oder Denker ist über solche Einflüsse erhaben. Schiller sogar hatte in die Kritik der praktischen Vernunft hineingesehen, und sie hatte ihm imponiert: Aber Shakespeare hatte nur in die Welt hineingesehen»[3]). Daher finden wir bei ihm als einem echten Künstler nie abstrakte Begriffe zugrunde gelegt (welche mitzuteilen gar nicht die Aufgabe der Poesie, sondern der Wissenschaft ist), ohne daß er ahnen konnte, «daß einst in Deutschland fade und flache Gesellen breit auseinandersetzen würden, daß er seine Stücke geschrieben habe, um moralische Gemeinplätze zu illustriren»[4]). Aus demselben Grunde

---

[1]) W II 1205.

[2]) W I 336.

[3]) W V 84.

[4]) W V 251. Diese letzte Bemerkung richtet sich im besonderen gegen Karl Heblers obengenanntes Buch über den «Kaufmann von Venedig» (vgl. B 264). Sehr viel milder äußerte sich Schopenhauer dem Verfasser gegenüber persönlich, als er von diesem am 28. August 1855 zu Frankfurt besucht wurde: «In dieser Hinsicht haben Sie's versehen. Der Dichter stößt auf irgend einen Stoff, z. B. Shakespeare auf die Geschichte von Shylock, und denkt: Daraus läßt sich etwas machen, und macht nun daraus sein Stück, ohne dabei an einen moralischen Satz zu denken.» (G 70.)

sehen wir auch das sogenannte Prinzip der poetischen Gerechtigkeit, das auf gänzlicher Verkennung des Wesens des Trauerspiels beruht, bei Shakespeare durchgängig vernachlässigt. Nur der rationalistische Optimismus wird diese fordern und in ihr seine Befriedigung finden; «denn was haben die Ophelien, die Desdemonen, die Kordelien verschuldet?»[3]) Desgleichen heißt es dem Trauerspiel einen leeren Begriff unterschieben, wenn man des Menschen Kampf gegen das Schicksal zu dessen Thema macht, wie es «unsere faden, hohlen, verblasenen und ekelhaft süßlichen modernen Ästhetiker» der letzten fünfzig Jahre getan haben. Das Schicksal aber ist ein unsichtbarer und unüberwindlicher Gegner, dem gegenüber unser unfreies Wollen machtlos ist. «So versteht die Sache auch Shakespeare:

> Fate, show thy force: ourselves we do not owe;
> What is decreed must be, and be this so!
> Twelfth Night A. I, the close[4]).

Das Wesen der Ideen, deren Mitteilung der Zweck der Kunst ist, liegt im Anschaulichen[5]). «Dieserhalb sehn wir die größten Geister, Shakespeare und Goethe, Raphael und Rembrandt, es ihrer nicht unwürdig erachten, ein nicht ein Mal hervorragendes Individuum in seiner ganzen Eigenthümlichkeit bis auf das Kleinste herab, mit größter Genauigkeit und ernstem Fleiße uns darzustellen und zu veranschaulichen»[4]). Daher tragen manche Dichtungen, deren Schauplatz im antiken Griechenland oder Rom liegt, den Stempel einer gewissen Leerheit, da wir der genauen Kenntnis jener Zeit, was das Detail des Lebens anbetrifft, ermangeln. «Bloß Shakespeare's Darstellungen der Art sind frei davon; weil er, ohne Zaudern, unter den Namen von Griechen und Römern, Engländer seines Zeitalters dargestellt hat»[5]). Unbeschadet der Anschaulichkeit hat es Shakespeare verstanden die Schicksale seiner Helden formal so zu gestalten, daß die Schein-

---

[1]) W I 341. Zu dieser, der 3. Aufl. der «Welt als Wille und Vorstellung» eingefügten Verwerfung der poetischen Gerechtigkeit war Schopenhauer veranlaßt worden durch Frauenstädts «Ästhetische Fragen» (Dessau 1853), wo im 9. Kap. die Forderung dieses Prinzips erhoben wird (vgl. B 232.)

[2]) W V 478. (Derselbe Gedanke, mit dem gleichen Zitat belegt, findet sich noch W III 477 und W IV 251.)

[3]) W II 1175.

[4]) W V 460.

[5]) W II 1203.

haftigkeit des ästhetischen Erlebens nie verloren geht, daß nirgends unser Interesse, d. h. eine reale Anteilnahme unseres Willens an den Begebenheiten auf der Bühne wachgerufen wird. «Die unsterblichen Meisterwerke Shakespeare's haben wenig Interessantes, die Handlung schreitet nicht in gerader Linie vorwärts, sie zögert, wie im ganzen «Hamlet», sie dehnt sich seitwärts in die Breite aus, wie im «Kaufmann von Venedig», während die Länge die Dimension des Interessanten ist, die Szenen hängen nur locker zusammen wie im «Heinrich IV.». Daher wirken Shakespeare's Dramen nicht merklich auf den großen Haufen»[1]).

So sehr der Dichter hinsichtlich der Darstellungsmittel auf die Erfahrung angewiesen ist, so wenig bedarf er ihrer bei der Konzeption der Ideen. Intuitiv, gleichsam a priori schaut er das, was der Historiker auf empirischem Wege mühsam, sukzessive aus einzelnen Daten erarbeitet[2]). Der Erfahrung kommt beim künstlerischen Schaffen nur die Bedeutung eines Schemas zu, an Hand dessen der Gegenstand der Intuition, die Idee, in die Welt der Erscheinung gestellt wird. Die absurde Annahme bedarf daher keiner Widerlegung, «daß z. B. Shakespeare die unzählig mannigfaltigen, so wahren, so gehaltenen, so aus der Tiefe herausgearbeiteten Charaktere in seinen Dramen aus seiner eigenen Erfahrung im Weltleben sich gemerkt und dann wiedergegeben hätte»[3]).

Die Idee der Menschheit aber zeige der Dichter nicht, wie sie vielleicht besser wäre, sondern wie sie ist, getreu wie ein Spiegel. «Der dramatische, oder epische Dichter soll wissen, daß er das Schicksal ist, . . ., und daher sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen, wie auch viele Thoren, verschrobene Köpfe und Narren, dann aber hin und wieder einen Vernünftigen, einen Klugen, einen Redlichen, einen Guten und nur als seltenste Ausnahme einen Edelmüthigen.» »Im ganzen Shakespeare mögen allenfalls ein Paar edle, doch keineswegs überschwänglich edle Charaktere zu finden seyn, etwan die Kordelia, der Koriolan, schwerlich mehr; hingegen wimmelt es darin von der oben bezeichneten Gattung»[4]). Die schlechten Poeten gehen bei der Darstellung verwerflicher Charaktere nun so zu Werke, «daß man gleichsam hinter jeder solcher Person den Dichter stehn sieht, der ihre Gesinnung

[1]) N II 114.
[2]) W I 332.
[3]) W I 303.
[4]) W II 1210.

und Rede fortwährend desavouirt und mit warnender Stimme ruft: «dies ist ein Schurke, dies ist ein Narr; gebt nichts auf Das, was er sagt.» Die Natur hingegen macht es wie Shakespeare und Goethe, in deren Werken jede Person und wäre sie der Teufel selbst, während sie da steht und redet, Recht behält»[1]). «Große Dichter verwandeln sich ganz in jede der darzustellenden Personen und sprechen aus jeder derselben, wie Bauchredner; jetzt aus dem Helden, und gleich darauf aus dem jungen unschuldigen Mädchen, mit gleicher Wahrheit und Natürlichkeit: so Shakespeare und Goethe»[2]). «Je regelrechter, je streng naturgesetzmäßiger der Dichter seine Charaktere gestaltet, desto größer ist sein Ruhm; daher steht Shakespeare obenan»[3]). «Darum finden wir, in allen seinen Schauspielen, am deutlichsten in den Englisch-historischen, die Personen durchgängig durch die Motive des Eigennutzes, oder der Bosheit in Bewegung gesetzt; mit wenigen und nicht zu grell abstechenden Ausnahmen. Denn Menschen wollte er im Spiegel der Dichtkunst zeigen, nicht moralische Karikaturen: darum erkennt sie Jeder im Spiegel, und seine Werke leben, heute und immerdar»[4]).

Neben der Universalerkenntnis von der moralischen Minderwertigkeit des menschlichen Geschlechtes finden wir bei Shakespeare eine Reihe metaphysischer Grundwahrheiten, die sich seinem intuitiven Blick erschlossen:

Die gesetzmäßige Gebundenheit des Willens an Motive spricht Angelo gegenüber Isabella aus:

A. I will not do it.
I. But can you if you would?
A. Look, what I will not, that I cannot do.
Measure for Measure A. II, sc. 2[5]).

Die Unveränderlichkeit des Charakters zeigt Shakespeare mit besonderer Deutlichkeit an der Person des Grafen Northumberland, der, obwohl keine Hauptfigur, sich durch drei Dramen hindurch als derselbe erweist[6]).

Der Primat der Gattungsinteressen vor den Individual-

---

[1]) W IV 529 und W V 252.
[2]) W II 1205.
[3]) W II 1044.
[4]) W V 84.
[5]) W III 477.
[6]) W V 251ff.

interessen ist uns vor Augen geführt in »Heinrich VI.« A. III, Szene 2 und 3[1]).

Der Nichtigkeit des Lebens verleiht Heinrich IV. bewegten Ausdruck mit den Worten:

> O heaven! that one might read the book of fate,
> And see the revolution of the times,
> — — — — — — how chances mock,
> And changes fill the cup of alteration
> With divers liquors! O, if this were seen,
> The happiest youth, — viewing his progress through,
> What perils past, what crosses to ensue, —
> Would shut the book, and sit him down and die[2]).

Die Wahrheit, daß der Tod nicht die Vernichtung unseres Wesens und damit nicht für uns Erlösung bedeutet, ist der eigentliche Sinn von Hamlets Monolog[3]). Den wahren Erlösungsweg, die freiwillige Aufgabe des Willens zum Leben, hat Hamlet schließlich auch beschritten[4]).

Mit diesen, aus dem Zusammenhang genommenen Stellen kann und will Schopenhauer nichts anderes geben als einen kurzen Hinweis darauf, daß Shakespeares Werke aus demselben Geiste geboren sind wie seine eigene Philosophie. Daß Shakespeare in seinen Tragödien Welt und Menschen ähnlich gesehen hat wie der Systematiker des Pessimismus, darf wohl nicht bezweifelt werden; inwieweit aber Schopenhauer damit sich im Recht befindet, wenn er Shakespeare überhaupt für seine Weltanschauung in Anspruch nimmt, könnte erst gesagt werden nach einer gründlichen, unter diesem Gesichtspunkt angestellten Analyse aller Dramen, zumal der Dichter eine rasche Antwort auf diese Frage dadurch unmöglich macht, daß er nirgends ein fabula docet ausspricht, sondern als objektiver Dichter, wie Schopenhauer ihn fordert, so verfährt wie ein guter Redner, der nur die Prämissen gibt, die Conclusio zu ziehen aber seinen Hörern überläßt.

Der Akkord, den der Philosoph zwischen sich und dem Dichter klingen hörte, wird in seiner Färbung näherhin bestimmt durch ein psychologisches Moment, das für Schopenhauers Verhältnis zu seiner geistigen Umwelt überhaupt von wesentlicher Bedeutung

---

[1]) W II 1355.
[2]) W II 1392.
[3]) W I 429f.
[4]) W I 341.

war; das ist jene Vereinsamung, in die Schopenhauer sich gedrängt fühlte durch den Mangel an Verständnis und Anerkennung bei den Zeitgenossen. Je mehr er darunter zu leiden hatte, desto beglückender war es für ihn, sich eins zu wissen mit den wahrhaft Großen der Vergangenheit, wie uns dies Schopenhauer deutlich erkennen läßt in dem Ausruf, den er Bär gegenüber einmal tat, hinzeigend auf das Sachsenhauser Deutschherrenhaus, den einstigen Aufenthalt des Verfassers der «Theologia deutsch»: «Ja, das sind meine Geistesgenossen, dieser und Eckart und der Tauler»[1]). Von der gleichen Art war die Verehrung, die der einsame Denker dem großen Engländer zeit seines Lebens entgegenbrachte. Shakespeares Bildnis an einem Ehrenplatz in des Philosophen Arbeitszimmer[2]) kann hierfür als ein kleines, aber treues Zeichen gelten. Seine Lieblingsstelle[3]) waren die Abschiedsworte des Polonius an Laertes, von denen Schopenhauer wohl sagen durfte, daß er getreu nach ihnen gelebt hat:

> This above all — to thine own self be true;
> And it must follow as the night the day,
> Thou canst not then be false to any man.

[1]) GR 247.
[2]) GR 246.
[3]) GW 254 und 278, G 148.

Shakespeares «Troilus und Cressida».

Von

Wolfgang Keller[1]).

Wohl keines von Shakespeares Dramen wirkt beim ersten Eindruck so befremdend auf uns Kinder des 19. und 20. Jahrh. wie «Troilus und Cressida». Uns allen ist Homers Heldenepos vom zehnjährigen Kampf der Griechenfürsten um Troja von der Schule her vertraut — und hier sehen wir diese heilige Welt unserer Jugend wie in einem Zerrspiegel wieder. Entrüstet wollen wir uns abwenden. Das ist ja eine Travestie, urteilt mancher vorschnell, und denkt an Blumauers Travestie der «Aeneis» aus dem 18. Jahrhundert und manche anderen Scherze aus der Schule, wo wir dem Pathos des Lehrers entgegen gern das Lächerliche am Erhabenen heraussuchten oder Kleinstes mit dem Größten zu vergleichen wagten. Und man verfällt auf den Ausweg, «Troilus und Cressida» als eine Parallele zu Offenbachs «Schöner Helena» anzusehen. Doch das ist ein verhängnisvoller Irrweg.

Hier ist ein Fall, wo auch der naive Genießer des Kunstwerks — schon um solche Irrwege zu vermeiden — gezwungen wird, die Wissenschaft zu Hilfe zu rufen, die ihm vielleicht die Frage beantworten kann: Wie kommt der Künstler zu solcher Darstellung? Wie hat er selbst sein Werk gemeint?

Wir werden also untersuchen müssen, wie des Dichters Zeit und Volk sich den trojanischen Krieg und seine Persönlichkeiten vorstellte; woher die fremdartige Färbung, auch die Einführung fremder Charaktere stammt; und wie Shakespeare selbst vielleicht früher schon über die Helden der trojanischen Geschichte urteilte. Sodann werden wir aus dem Drama selbst die Charaktere der griechischen und trojanischen Helden zu erkennen suchen. Aber

[1]) Vortrag, vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gehalten zu Weimar am 22. 4. 1930.

nicht zunächst aus dem leicht ganz subjektiven Eindruck, den sie auf uns Zuschauer machen — der ist ja nach den Stilperioden ein ganz verschiedener gewesen —, sondern wie ihn Shakespeare durch Selbstspiegelung der Hauptfiguren und durch deren Spiegelung im Urteil leidenschaftsloser Mitspieler gezeichnet hat.

Aus zwei Quellen floß Shakespeare die Troja-Sage zu[1]): aus einer gelehrten, die er in der Schule von Stratford, und einer volkstümlichen, die er durch gelegentliche Lektüre und durch Theaterstücke kennen gelernt hat.

In der Lateinschule seiner kleinen Heimatstadt las er als wichtigstes Schulbuch, neben der Grammatik mit ihren vielen Beispielsätzen aus römischen Autoren, Ovids «Metamorphosen», das Handbuch der antiken Götter- und Heldensagen, das seit der römischen Kaiserzeit fast ununterbrochen die Phantasie der jungen Generationen beherrscht hatte, und vielleicht noch Ovids «Heroidenbriefe», die poetischen Liebesbriefe berühmter Frauen. Hier sind die Griechenhelden, durch die Brille des römischen Skeptikers gesehen, nicht mehr von dem heroischen Glanz der Ilias umgeben. Von geradezu verheerender Wirkung für die Anschauung des Mittelalters von den Helden Homers waren aber zwei Prosaromane von angeblichen Augenzeugen und Mitkämpfern des trojanischen Krieges — in Wirklichkeit recht stümperhafte Machwerke aus den nachchristlichen Jahrhunderten. Das war die Erzählung des Kreters Dictys, der auf griechischer, und die des Phrygiers Dares, der auf trojanischer Seite mitgekämpft haben wollte. Beide, besonders aber der Pseudo-Dares, der etwa dem 6. Jahrh. angehört, leisten sich das Unglaublichste in der Vergröberung Homers; aber dieser barbarische Stil sagte dem Geschmack des Mittelalters gerade zu. Hier tritt ein jüngerer Sohn des Priamus, Troilus, der bei Homer nur einmal lobend genannt ist, während Vergil (Aeneis 1, 474) wenigstens seinen Tod erzählt, als bedeutendster Führer der Trojaner neben Hektor hervor, von dem viele Züge auf ihn übertragen sind. Aus Dares, daneben auch aus Dictys und aus Ovid, hat im 12. Jahrh. der französische Hofchronist Heinrichs II. von England Benoît von St. More einen sehr lebendigen Ritterroman von Troja gemacht,

[1]) Vgl. Hertzberg, Die Quellen der Troilus-Sage und ihr Verhältnis zu Shakespeares Troilus und Cressida, Sh.-Jb. 6 (1871). — Tatlock, The Siege of Troy in Elizabethan Literature, especially in Shakespeare and Heywood, Publications of the Modern Language Association of America 30, 673 (1915).

in den er eine Liebesgeschichte eingefügt hat — denn er hat sein Buch der vielgeliebten Königin Eleonore gewidmet. Troilus ist in inniger Liebe der Briseis zugetan, der Priesterstocher aus Troja, deren Liebesbrief an Achill Benoît aus Ovids heroischen Episteln bekannt war, von der aber auch Dares ein anschauliches Bild entworfen hatte. Sie ist hier nicht mehr die Sklavin des Achilles, die ihm Agamemnon weggenommen hat, sondern die Tochter des berühmtesten Priesters des trojanischen Krieges, Kalchas, der als Verräter das todgeweihte Troja verlassen hat und zu den Griechen übergegangen ist. Und ihre Liebe wendet sie, als sie auf Drängen ihres Vaters von den Griechen ausgewechselt wird, nicht dem Achilles zu, sondern dem Diomedes. Den französischen Ritterroman des 12. Jahrh. übertrug hundert Jahre später ein Richter von Messina, Guido da Colonna, in schwulstige lateinische Prosa.

Im 15. Jahrh. wurde Guidos Erzählung vom Hofkaplan Philipps des Guten von Burgund als französisches Recueil des Histoires de Troye in die Prosaromane der burgundischen Bibliotheken eingereiht, und hier bewunderte sie der kluge und gebildete Führer der englischen Kaufleute in Brügge William Caxton, übersetzte sie ins Englische und druckte sie, wie er selbst angibt, zu Köln im Jahre 1471, als erstes englisches Buch, bei dem die deutsche schwarze Kunst des Buchdrucks zur Anwendung kam. Es ist nicht Caxtons Schuld, daß er diese moderne französische Version wählte und nicht Homer. Er war ein Kind seiner Zeit und vertrat den Stil jener burgundischen Renaissance, die man ebensogut als Herbst des Mittelalters bezeichnen kann. Aber Caxtons Bücher beherrschen die Kultur seines Vaterlandes mehr als ein Jahrhundert lang, und die Blütenlese der Geschichten von Troja, die noch bis ins 18. Jahrh. neu aufgelegt wurde — zehn Ausgaben zwischen 1596 und 1738 sind bekannt —, sorgte für eine dauernde Verfälschung des Bildes vom trojanischen Kriege, das vom größten Epos der Weltliteratur einst gezeichnet worden war, eine Verfälschung, die selbst vor den gelehrten Kreisen nicht Halt machte. Auch der auf der Universität geschulte Dramatiker Thomas Heywood, der Verfasser zahlreicher halbgelehrter Kompendien, scheut sich nicht vor dem Gebrauch dieser volkstümlichen Quellen.

Dazu kam, daß die Liebesgeschichte von Troilus und Briseis durch zwei der größten und bewundertsten Dichter des

14. Jahrh. zu klassischer Form ausgebaut worden war, durch Boccaccio und Chaucer. Statt der Briseis hatte der gelehrte Humanist Boccaccio ihre Parallelfigur bei Homer, die Chryseis, eingesetzt; sie wurde von ihrem Vater, dem Priester, doch am Eingang der Ilias zurückgefordert — freilich war sie auf griechischer Seite gefangen —, und die Weigerung ihrer Herausgabe durch Agamemnon führt bei Homer das ganze Unglück der Griechen herbei:

οὕνεκα τὸν Χρύσην ἠτίμασεν ἀρητῆρα Ἀτρεΐδης.

Die Parallele zu Benoîts Kalchas-Tochter war hier entschieden deutlicher als bei der Briseis, der Sklavin des Achilles. Die jetzt Criseida oder Griseida (in Anlehnung an die Griseldis) genannte Geliebte des Troilus bekommt einen Verwandten in Pandarus dem Phrygier, den Benoît nur gerade erwähnt hatte. Bei Chaucer wird Pandarus, der Freund des Troilus, zum Onkel der Cryseide, einem alten Junggesellen voll lustiger Schnurren und kluger Sprichwörter, der aus leichtem Sinn und gutem Herzen die beiden Liebenden verkuppelt. Mit sonnigem Humor und entzückendem Realismus zeichnet Chaucer alle Einzelheiten des Liebeswegs, der den begeisterten Idealisten, den unerfahrenen Jüngling Troilus in die Arme der so viel klügeren und erfahreneren Cryseide — sie ist eine junge Witwe wie die Briseis bei Ovid —, zum höchsten Glück und so bald schon zum tiefsten Unglück führen soll. Denn nach der Auslieferung weiß sich, wie schon bei Meister Benoît, der galante Diomedes bei Cryseide einzuschmeicheln, und diese schenkt ihm ihr Herz, als er von Troilus verwundet ist. Und es tut ihr auch gleich herzlich leid, daß sie ihrem treuen Trojaner untreu geworden ist. Alles ist ganz naiv erzählt: nichts Menschliches ist dem großen Humoristen unverständlich, der persönlich Mitleid hat mit der armen, schwachen Cryseide. Er ist ja nicht «moralisch» wie sein Freund Gower, dem er das Buch gewidmet hat. Armer Troilus! arme Cryseide! Nur in einem Nachwort erfahren wir, daß Troilus keine Rache an dem falschen Diomedes nehmen konnte, sondern von der Hand des wilden Achill den Tod fand. O Ironie des Menschenschicksals!

Aber nach Chaucer kamen Moralisten, die die Bestrafung der Sünderin forderten — kleinere Menschen mit engerem Herzen und härterem Urteil: keine Gnade für Cryseide! Der schottische Schulmeister und Jurist Robert Henryson (1425?—1506?) ersann für sie die furchtbare Strafe des Aussatzes — es scheint, daß man zum erstenmal von der Seuche hörte, die loser Liebeslust

folgte, wie sie nach der Berührung mit den Einwohnern Westindiens so schrecklich in Europa auftrat. Furchtbar entstellt, sucht die unglückliche Sünderin in Henrysons Gedicht «Das Testament der Creseid» die Gesellschaft der aussätzigen Bettler auf, und in ihrer Horde wird sie von dem Prinzen Troilus beschenkt, der keine Ahnung hat, wer da mit Becher und Klapper vor ihm winselt. Dieses Gedicht wurde als Fortsetzung von Chaucers Dichtung in die gedruckten Chaucer-Ausgaben des 16. Jahrh. aufgenommen, und jeder Leser des humoristischen Meisterwerks las als Schluß die greuliche Bestrafung der Creseid. So sah Shakespeares Zeit die untreue Geliebte des Troilus.

In der Sammlung von Gedichten der älteren elisabethanischen Dichtergeneration, die 1576 als «The Paradise of Daintie Devices» die besten Beispiele des spießbürgerlich-schulmeisterlichen Stils dieser Epoche vereinigen sollte, findet sich als Zugabe zur dritten Auflage, 1580, ein merkwürdiges Gedicht, das bisher der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen zu sein scheint — halb mittelalterliche Complainte und Estrif, halb Ovidischer Heroidenbrief —: eine Anklage des Troilus gegen Cressida[1]) (der Name erscheint jetzt in der Shakespearischen Form), weil nur ihr schwatzhaftes Herumlaufen — «gadding and caterwauling» — sie von den Troern zu den Griechen geführt und damit alles Unglück verschuldet habe, und als Erwiderung eine ebenso spießbürgerliche Verteidigung der Cressida: hätte mich Troilus ordentlich geheiratet, dann wäre das ganze Unglück nicht entstanden. Praktisch-bürgerlicher Verstand beherrschte die Handwerksmeister und Schullehrer, die bis in die höfischen Zirkel hinein in den fünfziger bis siebziger Jahren des 16. Jahrh. den Ton angaben. Der Autor ist vielleicht Francis Kinwelmershe, bekannt durch die mit seinem Freund Gascoyne unternommene erste Übertragung einer italienischen Blankvers-Tragödie. Francis Kinwelmershe starb eben in diesem Jahre 1580. Das würde erklären, warum das Gedicht in der nächsten Auflage, 1596, wieder weggelassen wurde. Diese poetische Auseinandersetzung zwischen Troilus und Cressida entkleidet Henrysons Idee jeglichen poetischen Schimmers zugunsten einer hoffnungslos spießigen Moral.

Hier setzt nun das elisabethanische Drama bürgerlicher

[1]) Siehe das Gedicht im Anhang S. 205. Auch Tatlock hat es in seiner ausgezeichneten Untersuchung der elisabethanischen Troja-Dichtungen nicht erwähnt.

Richtung ein, wie es durch Chettle, Munday, Dekker und Heywood vertreten wurde. Chettle und Dekker schreiben im Solde Philip Henslowes, des praktischen Pfandleihers und Theaterunternehmers, im April 1599 ein Stück, das dieser als «Troyeles & creasse daye» am 7. 4. und 16. 4. 1599 in seinem Journal verzeichnet, weil es ihn erst drei Pfund und nachher nochmals ein Pfund Vorschuß an die immer vom Dalles geplagten beiden Dramenschmiede kostete. Am 26. Mai haben sie schon ein neues Stück «Agamemnon» — natürlich auch auf Vorschuß — in Arbeit: da muß also «Troilus und Cressida» abgeliefert gewesen sein. Das Stück ist nicht auf uns gekommen; wir haben aber ein Fragment eines Regieplans (eines «Plot») unter Henslowes Papieren erhalten, das ungefähr in diese Zeit (1599) paßt und offenbar zu dem Troilus-Drama von Dekker und Chettle gehört. Es ist in den «Henslowe Papers» von W. W. Greg (1907) zum erstenmale abgedruckt worden, hat aber im allgemeinen nicht die Beachtung gefunden, die es verdient[1]).

In dem «Plot» sind ja nur die Auftritte angegeben, und es umfaßt nur zwei Seiten, aber wir sehen, daß die Szene aus Chaucers Gedicht, wo Pandarus die beiden Liebenden im Hause des Deiphobus zum erstenmal zusammenbringt (Chaucer, Troilus II 1540—III 213), dargestellt wurde[2]).

Auf eine spätere Szene im Zelt des Achilles (mit Diomedes, Menelaus und Ulysses), wo Ajax den (offenbar toten) Patroclus auf seinem Rücken hereinträgt, folgt eine Dramatisierung von Henrysons Version: Cressida unter den Bettlern wird von Troilus und Deiphobus mit dem Bettelvogt aufgesucht[3]). Es muß eine

---

[1]) Der treffliche Abschnitt über «Troilus und Cressida» in Brandls Shakespeare-Buch (1922) erwähnt es nur, um es abzuweisen — ebenso wie meine eigene Einleitung zu dem Stück (1911). Nur Tatlock, p. 697, behandelt es ausführlich.

[2]) Z. 19 Enter Troylus & Pandarus
to them Cressida & a waighting
maid with a light, mr Jones his boy
exit waighting maid, exeunt manet
Pandarus to him Deiphobus exit
Deiphobus to him Helen & Paris
exit Pandarus, exeunt omnes
(Einzelne Buchstaben sind von Greg ergänzt.)

[3]) Z. 41 Enter Cressida with Beggars, pigg
Stephen, mr Jones his boy & mutes
to them Troylus, & Deiphobus & proctor
exeunt

furchtbar ergreifende Szene gewesen sein[1]), die auch auf Shakespeare den tiefsten Eindruck machte. Das läßt sich zur Evidenz zeigen durch die immer wiederkehrenden Erinnerungen an diese Cressida und diesen Pandarus in den Shakespeareschen Dramen, die unmittelbar nach dem Stück von Dekker und Chettle, also vom Sommer 1599 an entstanden sind.

Da begegnet uns Cressida als abscheuliche Aussätzige (the lazar kite of Cressid's kind) in «Heinrich V.» (2, 1, 80) eben aus diesem gleichen Sommer 1599 und als Bettlerin in dem vermutlich zu Weihnachten 1600 entstandenen «Was ihr wollt» (3, 1, 60). Lord Pandarus von Phrygien führt ebendort Cressida zu Troilus (3, 1, 58). In dem auch wohl 1600 entstandenen Lustspiel von den «Lustigen Weibern» wird er «Sir Pandarus of Troy» (1, 3, 83) genannt und in «Ende gut, alles gut» (ca. 1602) «Cressid's uncle» (2, 1, 100). Gleichzeitig fängt Shakespeare an, «pandar» als Gattungswort für Kuppler zu gebrauchen, das zuerst 1599 in «Heinrich V.» und «Viel Lärm um nichts», dann in den «Lustigen Weibern» (1600), in «Hamlet» (1602) und später in «Lear», «Cymbelin» und dem «Wintermärchen» vorkommt. Der Umstand, daß Pandarus mit dem Gattungswort pandar und Cressida im 2. Teil «Heinrichs IV.» (1598) mit seinen Dirnenszenen, wo man es am ehesten erwarten würde, noch nicht begegnen, zeigt deutlich, daß die Anregung erst 1599 durch das Stück von Dekker und Chettle kam.

Troilus und Cressida sind Shakespeare früher eben in ganz anderer Gestalt erschienen. Als das berühmte Liebespaar erwähnt er sie fünf Jahre vorher im 5. Akt des «Kaufmanns von Venedig» (1594), und ganz im Geiste Chaucers wird dort Cressida neben Thisbe, Dido und Medea gestellt, die unglücklichen Liebenden aus Ovid. Besonders auffällig ist ja auch, daß Shakespeare in seinen Sonetten, wo er allen Grund dazu gehabt hätte, nie die dunkle Ungetreue mit Cressida oder sich mit Troilus verglichen hat[2]). Shakespeare hat im Gegenteil Züge von Chaucers Cryseide auf seine Julia übertragen: der leidenschaftliche Ausruf der Julia, als sie von Romeos Verbannung hört — «Wie viel besser wäre

[1]) Wir denken dabei an den ähnlichen Auftritt in Harts «Tantris der Narr».

[2]) Erst Frank Harris identifiziert in seinem phantasievollen und ganz auf subjektive Einfälle aufgebauten Shakespeare-Buch (1909) Troilus mit Shakespeare, Cressida mit Mary Fitton und Diomedes mit William Herbert, die er als Shakespeares Freunde in den Sonetten ansieht.

das Wort gewesen Vater und Mutter tot als Romeo verbannt»— stammt, wie Koeppel gezeigt hat[1]), von Cryseide, als sie ihre Verbannung aus Troja erfährt. Es sind ja so viele ähnliche Situationen zwischen Romeo und Julia und Chaucers Liebespaar, daß sich die Parallele Shakespeare ohne weiteres aufdrängen mußte. Romeos Verwandtschaft mit Troilus ist natürlich noch größer als die von Julia mit Cressida; und es kostete den jungen Shakespeare immerhin einige Anstrengung, die Anklänge nach Möglichkeit abzuschwächen, die sich in seiner Vorlage zu «Romeo und Julia», der Verserzählung Arthur Brookes, zwischen dem frommen Bruder Lorenzo und Chaucers Pandarus fanden.

Aber Chaucers reines Bild wird dauernd zerstört durch die Eindrücke, die die Aufführung des Dramas von Dekker und Chettle im Theater der Admiralstruppe im Mai 1599 auf Shakespeare machte. Dieselbe Truppe hatte schon früher ein Troja-Drama gespielt (Juni und Juli 1596), in dem viele Forscher das vierzig Jahre später gedruckte Stück «Das eiserne Zeitalter» von Thomas Heywood sehen wollen. Es ist natürlich möglich, daß das Troja-Drama von 1596 von Heywood war, aber wie sollen wir seine Gestalt erschließen, wo wir nur den Namen überliefert haben? Heywoods Stück, wie es uns vorliegt, ist ganz zweifellos durch Shakespeares «Troilus und Cressida» geformt worden und zeigt im übrigen den Stil von etwa 1612/14. Der Versuch von Elisabeth Goebel, es einfach mit dem Troja-Drama von 1596 zu identifizieren, ist leider nicht gelungen[2]). In diesem Falle hätten wir es als Shakespearer-Forscher natürlich sehr bequem: wir könnten durch Vergleich von Shakespeare und Heywood das meiste, was uns rätselhaft erscheint, auf das Konto dieses letzteren Dramatikers schieben, was namentlich für die Figur des Thersites eine Lösung brächte. Doch wie Heywoods Stück vorliegt, bedeutet es uns nur eine schlechte Weiterführung von Shakespeares Gedanken.

Aber die Entstehungszeit von Shakespeares «Troilus und Cressida» zeigt uns auch, warum sie mit ganz anderen Augen angesehen werden als Romeo und Julia, warum der schlechte Eindruck des Stückes von Dekker und Chettle nicht schwand, sondern

[1]) Shakespeares Juliet Capulet und Chaucers Troylus. Sh.-Jb. 38 (1902).

[2]) Die Entstehungsgeschichte von T. Heywoods «Iron Age». Dissert. Jena 1919. Nicht so weit geht Tatlock, p. 759, der annimmt, daß Heywoods «Iron Age» auf dem älteren Stück beruhe, dem auch Shakespeare, besonders gegen den Schluß hin, folge.

eher eine Verbreiterung erfuhr. Der furchtbare Februar 1601 bringt Shakespeare den Zusammenbruch seiner Ideale. Der Graf von Essex, dem er noch in «Heinrich V.» zugejubelt hatte, wird als Hochverräter hingerichtet; Shakespeares Patron, der Graf von Southampton, der Freund seiner Sonette, dem er seine beiden Bücher «Venus und Adonis» und «Lucretia» mit warmen Worten der Verehrung, ja der Liebe zugeeignet hatte, ist zum Tode verurteilt und zum Kerker begnadigt, «solange es der Königin gefällt». Aber auch ihn selbst mag das Gespenst eines schimpflichen Todes am Galgen geschreckt haben: denn sein eigenes Drama von Richard II. hatten sich ja die Verschwörer zu ihrer Anfeuerung an jenem 7. Februar 1601 von seiner eigenen Truppe aufführen lassen. Zweifellos war auch Shakespeare auf diese Weise in die Essex-Rebellion verstrickt. Wir können uns wohl denken wie Shakespeares Nerven zitterten; wie mit einemmal die Freude an der Welt, die die Lustspiele der letzten Jahre spiegelten, erlosch; wie sein Glaube an die Menschen einer grenzenlosen Menschenverachtung wich. Jetzt entstand der «Hamlet», vielleicht noch im Sommer 1601, die erste der großen Tragödien. Die Lustspiele, «Ende gut, alles gut» (1602) und «Maß für Maß» (1603), haben einen bitteren Beigeschmack, der keine fröhliche Stimmung aufkommen läßt.

Und in dieser pessimistischen Stimmung, zwischen «Hamlet» und «Ende gut, alles gut» auf der einen und «Maß für Maß» auf der anderen Seite, entstand (1602) Shakespeares «Troilus und Cressida». Er ließ all das häßliche Beiwerk Henrysons mit Becher und Klapper der Aussätzigen beiseite; aber können wir uns wundern, wenn er Cressida nicht mit den freundlich verzeihenden Augen Chaucers ansah? Es war doch noch zu viel von dem Gift aus dem volkstümlichen Stück in ihm geblieben, und kein Humor half ihm dagegen. Denn der sonnige Humor aus der Zeit von Falstaff und Sir Toby Belch, von 1597 bis 1600, hatte bitterer Satire Platz gemacht.

Er nahm jetzt Caxtons Trojanerbuch vor und las darin die mittelalterliche Auffassung vom Kampf der Griechen um die Stadt, von der aus einst London, wie die alten Geschichtsbücher erzählten, als Neutroja, Troynovant, gegründet worden war. Vielleicht war ein Zufall schuld daran, daß er nach diesem Buch des finsteren Mittelalters griff statt nach Homers Ilias, von der 1596 in Chapmans vortrefflicher Übersetzung sieben Gesänge

erschienen waren. Der Hauptgrund wird aber gewesen sein, daß die wichtigsten Ereignisse, der Tod des Patroclus und der Tod Hektors, hier nicht enthalten waren. Es war in diesem ersten Bande Chapmans tatsächlich nichts für die Handlung seines Dramas zu gewinnen. Da wir keinen Beweis für irgendeine Ausnutzung der homerischen Darstellung durch Shakespeare haben — über die Figur des Thersites, die man allein als solchen anführen könnte, wird nachher das Nötige gesagt worden —, können wir ebensogut annehmen, daß er Chapmans Übersetzung und den Homer damals noch gar nicht gelesen hatte.[1])

Daß er aber Caxtons Buch direkt für sein Drama las, ergibt sich aus der Aufzählung der sechs Tore von Troja im Prolog. Die verstümmelten Namensformen dieser Tore, die Shakespeare sicher nicht auswendig gekannt hat, sind dieselben wie bei Caxton (p. 507) — zugleich auch einer der Beweise, daß Shakespeare die poetische Bearbeitung von Guidos Troja-Geschichte durch Chaucers Schüler Lydgate nicht benutzt hat, die in einem alten Druck von 1550 vorlag.

Wie Shakespeare den Charakter der Cressida aufgefaßt hat, läßt uns ihr kleiner gereimter Monolog am Schluß der zweiten Szene (1, 2, 300) erkennen. Sie glaubt Troilus wirklich zu lieben, aber sie kokettiert mit ihm, weil es die Sitte so verlangt.

Viel mehr in Troilus hab ich gewahrt,
Als was mir Pandars Spiegel offenbart.
Doch still, Herz! Frau'n sind Engel, wenn begehrt;
Errungen — nichts. Im Ringen liegt der Wert.
Nichts weiß ein liebend Mädchen, bis es weiß,
Allein das Unerreichte steh' im Preis;
Daß nie Gewährung gibt solch Glück dem Minnen,
Als wenn Begier noch fleht, um zu gewinnen.
Drum folg' ich diesem Spruch der Liebessitte:
Gewähren wird Befehl, Versagen Bitte.
Und mag mein Herz auch treue Lieb' empfinden,
Nie soll ein Blick der Augen je es künden.

[1]) Tatlock hat p. 738, im Anschluß an Gervinus 4, 16, nochmals alles zusammengestellt, was für Shakespeares Kenntnis der Ilias spricht. Wenn er unter den vier wichtigsten Punkten die Schleifung von Hektors Leiche anführt, so darf man hier auf Vergils Aeneis 1, 483 und 2, 270 verweisen, wo dies ausführlich erzählt wird. Am auffälligsten ist die Ähnlichkeit der Szene 3, 4, 231, wo Achill sich Hektors Körper besieht, um die Stelle auszuwählen, an der er ihn töten will, mit Ilias 22, 317; aber die Situation ist ganz verschieden: bei Homer geschieht es im heißen Kampf, und Achill stößt sogleich zu, um Hektor wirklich zu töten.

Doch all ihre weltliche Klugheit ist verschwunden, als sie von Troilus durch den Auslieferungsvertrag weggerissen werden soll (4, 4, 1).

Pandarus: Sei mäßig, Kind! sei mäßig!
Cressida: Was sprecht ihr mir von Mäßigung? Der Schmerz,
Den ich empfind', ist geistig, tief, erschöpfend
Und ganz so groß und heftig wie die Ursach',
Die ihn erzeugt. Wie kann ich ihn da mäß'gen?
Wenn meine Liebe mit sich handeln ließe,
Daß sie dem kältern, schwächern Sinn genügte,
So könnt' ich ebenso den Schmerz auch kühlen:
Mein Sehnen duldet kein vermittelnd Lindern.
So großes Leid vermag Trost nicht zu mindern.

Aber diese Leidenschaft ist doch nicht die hohe Liebe, sondern eher irdische Sinnlichkeit. Das zeigt sich, als sie von Diomedes ins Lager der Griechen gebracht wird. Nicht in der Tatsache zeigt es sich, daß sie sich von all den Heerführern küssen läßt: das war eine allgemeine Sitte im England der jungfräulichen Königin[1]), gegen die sich freilich die französische Prinzessin Katharina in «Heinrich V.» gewehrt hatte. Aber die Kritik des scharf beobachtenden Ulysses, die nicht boshaft, sondern nur ganz kühl ist, sagt uns, welchen Eindruck die Trojanerin, die wohl den Witz von Rosaline in «Verlorener Liebesmüh» oder Beatrice in «Viel Lärm um nichts» hat, auf den klügsten der Griechen machte.

Nestor: Sie hat behenden Witz.
Ulysses: Pfui über sie!
An ihr spricht alles, Auge, Wang' und Lippe;
Ja selbst ihr Fuß. Der Geist der Lüsternheit
Blickt vor aus jedem Glied und Schritt und Tritt.
O der Kampflustigen, so zungenglatt,
Die Willkomm schielen, eh' man sie noch grüßt,
Und weit auftun die Blätter ihres Denkbuchs
Für jeden üpp'gen Leser! Merkt sie euch
Als niedre Beute der Gelegenheit
Und Töchter schnöder Lust.

Dieses Urteil des Ulysses ist Shakespeares Urteil, das er uns so häufig durch den Mund eines kühlen Beobachters mitteilt. Hier ist Chaucers Cryseide abgelöst durch Henrysons Cressid,

[1]) «Welches des Lands Gebrauch», sagt der Ulmer Reisende Samuel Kiechel, «Wer nicht darauf eingeht, dem wird es für einen Unverstand und Grobheit geachtet und zugemessen». Erich Marcks, Königin Elisabeth von England, p. 92.

oder Dekkers und Chettles Cressida — sie ist jetzt auch die Cressida des Hamlet-Dichters, der sogar seiner Ophelia nur den Rat geben kann: «Geh' in ein Kloster!» Der Humor hat ihn verlassen.

Und Troilus? Auch hier fehlt das versöhnende Ende Chaucers, der seinen Troilus nach dem Tode durch ein Fixsternloch auf die Erde herabblicken und die Kleinlichkeit alles menschlichen Strebens erkennen läßt. Troilus war als heldenhafter Sohn des Priamus schon auf dem Troja-Gemälde in Shakespeares Gedicht «Lucretia» (1594) abgebildet. Er ist der tapfere, begeisterte Jüngling wie bei Chaucer, ja es fehlt ihm bei Shakespeare der weltfremde Zug, der dort dem großen Humoristen ein Lächeln abzwingt. Hier bei Shakespeare ist die furchtbare Enttäuschung des Troilus von tiefster Tragik: er wird irre am Weibe bis zu dem trostlosen Ausruf «Denkt doch, daß wir Mütter hatten!» Auch hier haben wir die klare Charakteristik durch den klugen Ulysses — diesmal im Sinne von Caxtons Trojabuch: leidenschaftlicher und in der Leidenschaft gefährlicher als sein Bruder Hektor, sonst in aller Ritterlichkeit und Ehrlichkeit ihm gleich. Ich stimme durchaus mit Schücking überein, der sich scharf gegen die Kritiker wendet, die nur einen verstiegenen Phantasten in ihm sehen wollen, dessen Verzweiflung lächerlich wirke[1]). Troilus hat sich mit derselben höchsten Leidenschaft seiner Geliebten geweiht wie Romeo; daß Cressida nach der Trennung von ihm nicht die den Tod besiegende Kraft der Julia besitzt, an ihm festzuhalten, sondern sich von Diomedes zur Untreue verleiten läßt, ist ja nicht seine Schuld. Selbst der alles begeifernde Thersites hat, wie Schücking mit Recht hervorhebt, kein Wort seines giftigen Hohns, als Troilus zusammenbricht. Das galante Zeitalter Ludwigs XIV. hat Cressida in Drydens Bearbeitung sogar jegliche Schuld genommen: sie wird dort nur durch ein unseliges Mißverständnis von Troilus der Untreue bezichtigt und erdolcht sich zum Zeichen ihrer Unschuld vor den Augen des Geliebten. Man sieht, Dryden, der Dichter des heroischen Stils, hatte kein Hamlet-Erlebnis durchgemacht wie Shakespeare und konnte deshalb Troilus auch nicht verstehen.

Es ist klar, daß Shakespeare nach 1599 auch in Pandarus nicht mehr den lustigen alten Onkel aus Chaucers Versroman sah,

---

[1]) Die Charakterprobleme bei Shakespeare, p. 50.

sondern durch die bürgerlich-puritanische Moralbrille von Chettle und Dekker in ihm nur noch den gewissenlosen alten Kuppler erkannte. «Du bist ein Kuppler!» ruft ihm seine Nichte nach (1, 2, 301), und er selbst schätzt sich auch keineswegs höher ein; «goer-between» und «broker-between» nennt er sich: «alle mitleidigen Liebesvermittler mögen bis an der Welt Ende nach meinem Namen «Pandars» heißen» (3, 2, 204). Wie hoch steht demgegenüber immer noch der Ehrbegriff von Chaucers Pandarus, der dem Troilus erklärt (3, 250): «Um deinetwillen hab' ich ein Spiel begonnen, das ich nie für einen anderen spielen werde, und wenn er tausendmal mein Bruder wäre: das will sagen, für dich bin ich zwischen Scherz und Ernst solch ein Vermittler geworden, wie sie Frauen den Männern zuführen — du weißt selbst, was ich meine . . . Den allwissenden Gott nehme ich zum Zeugen, daß ich es nicht um des Vorteils willen (for coveitise) getan habe, sondern nur, um den Schmerz abzukürzen, der dich fast sterben machte . . . aber nun sorge du für den Ruf meiner Nichte . . .» Shakespeares Pandarus ist in seinem ganzen Wesen bürgerlich derb, seine Witze sind so unzweideutig wie möglich: der mit feinstem Pinsel ausgemalte alte Lebemann des Trecento-Künstlers ist hier mit wuchtigen Strichen und tiefen Schatten als eine rechts unangenehme Type in das Bild gesetzt. Shakespeare sieht ihn nicht mit dem liebevollen Humor Chaucers an, sondern mit dem Zorn des Satirikers. Bei beiden ist er es, der die letzte Rede hält, aber bei Chaucer bedauert er herzlich das Mißgeschick, das seinen Freund betroffen hat: «Gott weiß, daß es mir ein Kummer ist . . . Recht gerne würde ich es bessern, wüßte ich wie! . . .» Gegenüber dieser Verzweiflung des Vermittlers wirken die Schlußsätze des Pandarus bei Shakespeare mit ihrem Zynismus abstoßend. Es ist ein anderes Geschlecht, das jetzt um 1600 über Chaucers Gestalten zu Gericht saß, und man spürt auch bei Shakespeare etwas vom Geist dieses Puritanismus der bürgerlichen Kunst.

Ulysses ist Shakespeare aus Ovid, wo er sich selbst seiner Taten rühmt, wohl als der schlaue Betrüger bekannt, der die Rosse des Rhesus aus dem feindlichen Lager stahl, wie es im dritten Teil «Heinrichs VI.» (3, 2, 190 u. 4, 2, 19) erwähnt wird. Aber Caxtons Darstellung hat das Ungünstige dieses Eindrucks wieder aufgehoben, und es hat nichts zu sagen, daß der Köter Thersites ihn als schlauen Fuchs, «dog-fox», bezeichnet. Bei Ovid war Ulysses auch der kluge, alles vorher bedenkende Staatsmann, der

«nie rasten wird, an der Griechen Wohl zu denken», der als leitender Feldherr mehr wert ist als der bloße Krieger Ajax. Das ist auch in der mittelalterlichen Darstellung immer betont. Keine Figur ist so geeignet, als Sprachrohr des Dichters zu dienen wie diese, die im ganzen Stück nie von der Satire erreicht wird. Die Kritik unserer Zeit wirft ihm das Kleinliche, Spießbürgerliche seines Gebarens vor, etwa bei dem Versuch, den Achilles aufzurütteln. Bei Caxton (p. 630f.) war er mit Nestor und Diomedes zu Achill geschickt worden und hatte ihm zugeredet, seine Untätigkeit aufzugeben, seinen alten Kriegsruhm wieder hochzuhalten und sein Volk zu verteidigen. Daraus hat Shakespeare die auf uns vielleicht lächerlich wirkende Szene gemacht, wo die Heerführer dem Achill durch Nichtachtung die Worte des Ulysses illustrieren, daß sein Ruhm verblasse, wenn er nicht lebendig erhalten werde. Aber wenn Shakespeare dies als lächerlich empfunden hätte, müßten wir durch irgendein Wort eines Beobachters darauf hingewiesen werden, wie Shakespeare das sonst stets tut. Das Fehlen eines solchen Hinweises verbietet uns, hier eine grobsatirische oder gar burleske Absicht des Dichters anzunehmen. Wir haben vielmehr die primitive theatralische Technik zur Erklärung der heutigen Wirkung heranzuziehen. Übrigens hat auch Dryden 80 Jahre später die Szene nicht als lächerlich angesehen und sie in seiner Bearbeitung beibehalten.

Ebensowenig wie Ulysses ist Agamemnons Figur satirisch aufgefaßt: es sind keineswegs nur hohle dröhnende Phrasen, die wir von ihm zu hören bekommen, und wenn ihn der zornige Achilles durch Patroclus verspotten läßt, so soll damit die rücksichtslos nur sich selbst achtende Art des Achilles, nicht das Pathos des Agamemnon charakterisiert werden. «So großherzig (magnanimous, Schlegel übersetzt «heldenmütig») wie Agamemnon» ist in «Heinrich V.» (3, 6, 7) das höchste Lob des Feldherrn. Es ist durchaus willkürlich, wenn man, wie dies Gervinus, Dowden, Brandes, Gundolf tun, die Griechenführer samt und sonders als Karikaturen auffaßt. Shakespeare geht nicht weiter als Ovid.

So ist Nestor der alte ehrwürdige Held, der mit «süßem Munde» am Ende des 12. Buchs der Metamorphosen von weit zurückliegenden Geschehnissen wie dem Kampf der Centauren und Lapiten als Augenzeuge erzählen kann. Er ist der beredteste Mann der Griechen, der die in Ovids Zeit am meisten geschätzte Kunst, die des Rhetors, am glänzendsten beherrscht. Mit ihm ver-

glichen zu werden, gilt in der Renaissance allgemein als höchstes Lob in der Kunst des Wortes; und Shakespeare selbst führt seinen Beinamen neben dem des Socrates und des Vergil als ersten auf seinem Grabstein. Es ist gar kein Zweifel, daß Shakespeare wie seine ganze Zeit den Namen Nestor mit Ehrfurcht nannte. In den Jugendstücken wird sein alle überragendes Alter erwähnt (LLL 4, 3, 169; 1 Hen. VI 2, 5, 6), das ihn nie mehr lachen läßt (Merch. 1, 1, 56), seine gewaltige Beredsamkeit (3 Hen. VI 3, 2, 188). Die beste Schilderung aber gewährt uns eine Stelle in Shakespeares Gedicht «Lukretia» von 1594, wo das Bild im Hause des Collatin erklärt wird.

(1401) Hier hält der greise Nestor eine Rede.
Wie sicher streckt sich seine Hand empor!
Er spornt die Griechen an zur tapfern Fehde
Und fesselt jedes Auge, jedes Ohr.
Sein langer Bart, ein weißer Silberflor,
Scheint mit dem Kinn sich auf und ab zu neigen:
Sogar sein Atemwölkchen siehst du steigen.

Sieh der Gesichter gaffendes Gedränge:
Es scheint, sie wollen seinen Rat verschlingen.
Nicht zwei sind gleich in dieser Lauscher Menge;
Sie steh'n als hörten sie Sirenen singen,
Hier hoch, da tief: um halbe Kopfeslänge
Ragt mancher Mann empor aus dieser Schar
. . . . . .
Der ist erstickend rot gedrückt und schnaubt,
Der drängt sich pustend, fluchend weiter vor;
So wütend scheinen viele, daß man glaubt,
Die Schwerter müßten aus den Scheiden fliegen,
Sobald nur Nestors goldne Worte schwiegen.

Diese Darstellung Nestors in Shakespeares früheren Werken wird uns doch vorsichtig machen, wenn die Ausleger von «Troilus und Cressida» uns glauben machen wollen, der Dichter habe hier im konträren Gegensatz zu seinen sonstigen Aussagen geurteilt.

Nach Georg Brandes hat Shakespeare seinen Nestor förmlich in Lächerlichkeit ertränkt[1]); nach Gundolf hat er hier ein Seitenstück zum Friedensrichter Schaal und zu Polonius geschaffen: «zumal die selbstgefällige Eitelkeit und mürbe routinierte Vertrottelung, die Lust am endlosen Reden oder vielmehr Sich-reden-hören, die Selbstbespiegelung vor trübem Glas mit blöden Augen,

[1]) Brandes, Shakespeare², p. 742.

denen das eigene Bild undeutlich und fremd wird, so daß von den Festen der Eitelkeit ihnen mehr der sinnlos gewordene Akt des Spiegelns als der Genuß am eigenen Gesicht bleibt»[1]). Aber wenn wir Nestors Reden daraufhin nachprüfen, werden wir doch sehr zweifelhaft, ob Shakespeare wirklich diesen Eindruck hervorrufen wollte. Daß er ihn bei modernen Lesern tatsächlich hervorrufen kann, ist sicher, aber ich glaube nicht, daß er bei dem Kenner der damaligen Literatur den Eindruck hervorrufen muß. Am lächerlichsten erscheint diesen Kritikern die Antwort auf Hektors Herausforderung. Der Trojanerprinz hat ganz im Stil des späteren Mittelalters und der Renaissance als galanter Ritter eine Herausforderung an die griechischen Kavaliere ergehen lassen, daß er seine Dame für schöner, klüger, treuer erkläre als irgendeine Griechin. Wenn ein Grieche sich ihm stellen will, der seiner Liebe treu ist, wird er ihn im Kampfe ehren. Wenn nicht, wird er nach Troja zurückkehren und verkünden, die griechischen Damen seien sonnverbrannt und nicht den Splitter einer Lanze wert.

Das ist von Shakespeare ebensowenig als Lächerlichkeit aufgefaßt wie etwa die ähnliche Herausforderung des Grafen von Surrey am Hofe des Herzogs von Florenz in Verteidigung der Schönheit seiner angebeteten Geraldine in Nashes Roman Jack Wilton von 1594[2]). Es ist der verstiegene Stil dieser Zeit des etwas barock gewordenen Rittertums. Nimmt man das aber als gegeben an, dann ist auch die Antwort Nestors nicht mehr lächerlich: er, der dreimal ältere Ritter, der ein Mann war, als Hektors Großvater noch an der Brust sog, verspricht, wenn kein anderer Grieche für seine Dame in die Schranken trete, selbst seinen Silberbart im goldenen Visier zu verbergen und zu verteidigen, daß seine Dame schöner war als Hektors Großmutter und so keusch wie irgendeine in der Welt. Brandes sieht hierin den Gipfel der Lächerlichkeit, Gundolf «die possierlichste Verlächerung der Minne-Konvention neben den Streichen des Don Quichote». Ich möchte doch glauben, daß Shakespeare anders eingestellt war als diese beiden Kritiker.

Wie urteilen die anderen Figuren, vor allem die vom Dichter sympathisch gezeichneten, über Nestor? Wir finden nirgends

---

[1]) Gundolf, Shakespeare II, 210.

[2]) Ed. Gosse, p. 119.

eine Abweichung von den Quellen, von Ovid und Caxton, oder von Shakespeares früherer Auffassung.

Nur der junge Schauspieler Patroclus, der, um die trübe Laune des Achill aufzuheitern, die anderen Griechenfürsten karikiert, stellt Nestor dar, indem er sich räuspert und den Bart streicht, wie wenn er eine Rede vom Stapel lassen wollte, und dann wie er beim nächtlichen Alarm hustend und spuckend seinen Halsberg mit gichtischen Fingern vergeblich festzubinden bemüht ist. Das soll gewiß den alten Mann lächerlich machen — aber für Achill, nicht für Shakespeares Zuschauer (1, 3, 165). Und Thersites, der schon bei Homer alles begeifert und alle Heerführer der Griechen lächerlich zu machen sucht — er darf uns, zunächst jedenfalls, kein Kronzeuge sein. Freilich, alle diese Heroen sind rein menschlich aufgefaßt; sie stehen schon für Chaucer und Caxton nicht über dem Menschlichen mit seinen Schwächen. Gerade dieses echt Menschliche ist ja für Shakespeares Figuren bezeichnend, und Dryden hat bei Gelegenheit seiner Überarbeitung von «Troilus und Cressida» eben hierin den Unterschied zwischen Shakespeare und dem beliebtesten der jüngeren Dramatiker unter König Jakob, Fletcher, hervorgehoben: «Shakespeare hatte einen allumfassenden Geist, der alle Charaktere und Leidenschaften begriff; Fletcher einen mehr beschränkten und umgrenzten .... Er war ein Glied von Shakespeare.» Mit anderen Worten: Fletchers Figuren kann man von einer Seite ansehen, Shakespeares Figuren von allen Seiten[1]).

Am meisten wird das humanistische Empfinden des modernen Zuschauers verletzt durch Shakespeares Zeichnung des Achilles, der uns in der Homer-Lektüre der Schule als höchster Ausdruck des heldischen Geistes teuer geworden ist. Aber schon das Römertum sah ihn anders: das Geschlecht des Augustus wurde ja von Aeneas, dem Trojaner, abgeleitet, und dasselbe versuchten die Genealogen der mittelalterlichen Fürstengeschlechter, vor allem Heinrichs II. von England. So blieb für den erbittertsten Feind der Trojaner wenig Sympathie übrig. Aus dem δῖος Ἀχιλλεύς des Homer ist

[1]) Vgl. Dryden, The Grounds of Criticism in Tragedy (1679), Dramatic Essays ed. Hudson, Everyman's Library. «'Tis one of the excellencies of Shakespeare that the manners of his persons are generally apparent, and you see their bent and inclinations. Fletcher comes far short of him in this, as indeed he does almost in everything» (p. 136) und «The characters of Fletcher are poor and narrow in comparison of Shakespeare's» (p. 138).

bei Ovid der «saevus Achilles» (Met. XII 582) geworden, der wilde, grausame Achill, dem die Schmach an Hektors Leiche nicht verziehen wird. Mit dieser Vorstellung schuf das Mittelalter dann weiter, wo es neu schaffen konnte. Er tötet jetzt Hektor nicht im ehrlichen Kampfe, sondern in wilder Wut geht er an den nichts ahnenden Hektor, der eben einen Gefangenen abführt, mit einer großen Lanze heran und ersticht ihn. Aber grausamer, unritterlicher zeigt er sich noch bei dem vom Mittelalter selbständig gezeichneten Tode des Troilus. Und diese Schilderung machte auf Shakespeare den tiefsten Eindruck[1]).

Die Myrmidonen — 2000 an der Zahl — umzingeln bei Caxton den einzelnen Troilus; trotz tapferster Gegenwehr schlagen sie ihm schließlich sein Pferd tot und den Eisenhelm vom Kopfe. Dann kommt Achill hinzu und sieht Troilus ganz unbewehrt (alle naked). Er rennt voll Wut auf ihn zu und schlägt ihm das Haupt ab. Darauf bindet er den Leichnam an den Schweif seines Rosses und schleift ihn durch das Heer. «O was für eine Schändlichkeit», ruft der mittelalterliche Schriftsteller aus, «war es, den Sohn eines edlen Königs, der so ehrenvoll und kühn war, zu schleifen. Wahrlich, wenn irgend Edelsinn (ony noblesse) in Achilles gewesen wäre, hätte er diese schmähliche Tat (this vylonye) nicht getan». Und ebenso grausam und unritterlich verfährt Achilles gegen König Menon, der Troilus rächen wollte.

Shakespeare, der nicht den Tod des Troilus oder Menon darzustellen hatte, sondern nur den des Hektor, benutzt dazu das Detail, das ihm hier geboten war, so wie er ein paar Jahre später in «Macbeth» für den Tod Duncans die Schilderung von der Ermordung König Duffs heranzog. Man kann also keine feindseligere Einstellung gegen Achilles aus seiner Darstellung folgern. Aber dieser Achill des Caxtonschen Trojabuchs mit seiner brutalen Roheit, dem Rittersitte nichts gilt, wenn er seine Rache befriedigen kann, ist natürlich nicht imstande, Sympathie zu erwecken. Seine Untätigkeit ist nicht wie bei Homer durch die beleidigende Wegnahme seiner Sklavin erfolgt — eben jener Briseis, die ihn in Ovids Heroidenbrief ihrer Liebe versichert —, sondern durch seine Liebe zu der Priamus-Tochter Polyxena. Und in dieser

[1]) Caxton, Recuyell of the historyes of Troyes, ed. Sommer II, p. 639. Es ist eine freie Weiterbildung nach Vergil, Aeneis 1, 474, wo Troilus, der Rüstung beraubt und vor Achill fliehend, durch die führerlos gewordenen Rosse seines eigenen Streitwagens zu Tode geschleift wird.

Untätigkeit, wo ihm der Kampf der Griechen völlig gleichgültig geworden ist, läßt ihn Shakespeare die anderen Fürsten verspotten. Sein Freund Patroclus ist jetzt ein «junger Flegel» (Gundolf), der durch seine schauspielerische Karikierung von Agamemnon, Nestor und den anderen Heerführern Achills Langeweile vertreibt. Das ist ein Einfall, der dem Schauspieler Shakespeare besonders nahe liegen mußte; ja solche Karikierung der bekannten literarischen Persönlichkeiten auf der Bühne war durch den Theaterstreit zwischen Ben Jonson und seinen Rivalen, auf den die bekannte Hamlet-Stelle anspielt, gerade damals auch in Shakespeares nächster Umgebung üblich. Deshalb brauchen wir noch nicht anzunehmen, daß Shakespeare selbst in unserem Drama in diesen Theaterstreit eingegriffen habe. Daß die Freundschaft des Achilles zu Patroklus von dem giftigen Thersites mit Dreck beworfen wird, ist keineswegs ein Zeichen, daß auch der Dichter sie mit argwöhnischem Auge ansehe. Aber er hat jedenfalls auch für den jungen Freund des Achill nicht viel Sympathie übrig.

Und Achills rohe Tapferkeit wird noch weit übertroffen durch die reine Körperlichkeit des Ajax. Der Charakter des Ajax Telamonios mit dem riesigen siebenfältigen Schilde hat unter Ovids Darstellung sehr gelitten. Bei Homer war er der tapfere Krieger von gewaltiger Körperkraft und Körpergröße; bei Ovid aber, wo uns der Streit zwischen Ulysses und Ajax wie ein Disput in der Rhetorenschule nur die schlechte Seite des Gegners sehen läßt, ist es «der törichte (stolidus) Ajax» (Met. XIII 324), der den Ulysses «mit Geschwätz der törichten Zunge besudelt» (305), ein «roher und unempfindlicher Krieger» (rudis et sine pectore miles, 290), oder, wie es in der von Shakespeare benutzten Übersetzung von Golding (p. 162a) noch gröber ausgedrückt ist: «a dolt and gross head». Er hat «Kraft, doch ohne Verstand» (363) — «neyther wit nor knowledge» bei Golding (S. 164b) —. «Mir ist weder die Rede leicht», sagt er von sich selbst im Gegensatz zu Ulysses, «noch jenem die Tat» (10). So wie Ovid ihn schildert, «der seinen Zorn nie bändigte» (XIII, 3), sah ihn Shakespeare schon 1594 in «Lukretia» (Z. 1398): «In seinen Augen rollte plumpe Wut und Grausamkeit» (wild rage and rigour); aber die eine Zeile sagt höchstens durch den Gegensatz zu der Charakterisierung des weisen und schlauen Staatsmanns Ulysses, daß auch der Mangel an Geist auf dem Gemälde der Lukretia sichtbar war. Der rohe ungeschlachte Riese, als der Ajax in Shakespeares

Drama dann auftritt, ergibt sich aus Ovid ohne weiteres. Auf der einen Seite bei Ulysses die höchste Gewandtheit des Geistes, auf der anderen bei Ajax die gewaltigste Kraft des Körpers.

Ich habe früher einmal[1]) einen Weg zu finden gesucht für die Verschärfung dieser Gegensätze, und zwar in der Schultradition, in den Kämpfen und Spielen der Schüler. Hier mußte der kluge Kleine in seinem Gegner den dummen Großen erkennen — der Große, der sich auf seine Fäuste verließ, konnte auf die Schlauheit des Kleinen verzichten. Ich glaube an diesen Ursprung der Verschärfung des Gegensatzes besonders deshalb, weil sich gerade hier, auf dem Schulhof, der neue Gegensatz Ajax-Thersites entwickelt haben kann. Die Großen, die nicht so dumm waren, wie die Kleinen ihnen nachsagten, rächten sich, indem sie diese nicht mit dem ehrenden Charakter des Ulysses, sondern mit dem des Thersites bezeichneten, des schimpfenden Kläffers, der bei Ovid von Ulysses erwähnt wird als «der schamlose (protervus) Thersites» (Met. XIII 250), der «der Könige Namen zu lästern wagte», weshalb er von Ulysses gezüchtigt wird. Das erzählt ausführlich der 2. Gesang der Ilias; von da ist es sicher in Ovid-Scholien und Kommentare eingedrungen, die den Lehrern in den Humanistenschulen bekannt waren. Dieser geifernde boshafte Köter, den Homer als klein und verwachsen schildert, tritt also in der Schultradition in Gegensatz zum rohen Klopffechter Ajax, dessen Prügel er nur durch Schimpfworte erwidern kann. Er wird daher nicht mehr von Ulysses, sondern von dessen Gegenspieler Ajax geprügelt. Und da er sich diese Prügel gefallen lassen muß, wird er auch zum Typus der Feigheit. Sein feiges Maulheldentum nimmt ein schwankartiges Humanistendrama aus dem Anfang des 16. Jahrh. von Ravisius Textor, dem berühmten Lehrer am Pariser Navarra-Kollegium, zum Gegenstand, das 1537 in englischer Bearbeitung erschien und vermutlich 1543 im Queen's College zu Cambridge aufgeführt wurde[2]). Auch hier wird im Prolog auf die Homer-Stelle verwiesen. So also war die Figur des Thersites als die des feigen Soldaten, des Lästermauls und boshaften, giftigen Hundes, der die Prügel, die er in reichstem Maße bezieht, nur durch wütendes Schimpfen heimzahlen kann, dem

[1]) Einleitung zur Ausgabe der Goldenen Klassiker-Bibliothek, 1911.

[2]) Vgl. Creizenach, Gedichte des neueren Dramas, 2, 61. Auch in «Amor et Puella», einem der Colloquia des Erasmus, die als Schulbuch gelesen werden, wird die Figur verwendet (Tatlock).

jungen Shakespeare wahrscheinlich schon von der Schule her bekannt. Er brauchte seine Kenntnis nicht selbst aus Homer zu schöpfen. Und nun wird sie dramatisch gestaltet in der Zeit der tiefsten Erbitterung Shakespeares gegen alle falschen und feigen Menschen. Thersites ist ein Köter, ein Bastard an Leib und Seele, der keine Scham kennt und, um sein Leben zu retten, sich selbst beschmutzt, wie bei dem Zusammentreffen mit Hektor in der Schlacht, wo ihn der trojanische Held fragt: «Bist du von echtem Blut und Ehre?» Thersites: «Nein, nein, ich bin ein Schuft, ein schäbiger, schmähsüchtiger Bube, ein recht armseliger Lump!» Aber er ist — wieder von der Schule her — ja der kluge Kleine; seine Bosheiten sind nicht sinnlos, sondern geistreich, indem sie eine richtige Beobachtung mit ihrem Gift so überschmieren, daß ein möglichst häßlicher Vorwurf daraus wird. Es gehört also Witz zu der Bosheit. Dadurch erhebt sich aber die Satire des Thersites über die des ungefähr zur selben Zeit entstandenen Lügners Parolles in «Ende gut, alles gut». Dieser ist ein ähnlicher feiger Schuft, ein Soldat, des alles verlästert und verrät, nur um sein elendes Leben zu retten. Beide wissen auch genau, daß sie Schufte sind. Aber während Parolles nur aus Gemeinheit besteht, hat Thersites zur Bosheit den scharfen Witz gefügt: er hat selbst noch die Rolle des geistreichen Narren übernommen, die in «Ende gut, alles gut» noch abgetrennt war. Er ist nicht nur Objekt, sondern auch Subjekt der Satire, wie Falstaff objektive und subjektive Komik vereint hatte. Es liegt immer ein Körnchen Wahrheit auf dem Grunde seines Hohns, aber erst seine schmutzige Bosheit hat es zu dem Klumpen gemacht, den wir dann sehen. Er wird ja von den griechischen Führern auch als eine Art Hofnarr angesehen; sie lachen alle so lange über ihn, bis sie selbst von seinem Gift bespritzt werden. Aber es wäre verkehrt, nun zu glauben, daß Shakespeare persönlich sich auf den Standpunkt des Thersites stelle, daß er sich die Äußerungen dieses Schufts zu eigen mache und selbst so vergiftet sei wie dieser.[1]) Der Kampf zwischen Diomedes und Troilus ist für Thersites nur der Streit um eine Metze: «Wehr dich für deine Metze, Grieche! Ficht für deine Metze, Trojaner!» Und der ganze trojanische Krieg ist ihm dasselbe: «Die ganze Geschichte dreht sich um einen

[1]) Die beste Widerlegung dieser neuerlich von Eduard Eckhardt vorgetragenen Ansicht (Engl. Studien 64, 370) bietet schon Gervinus, Shakespeare 4, 22.

Hahnrei und eine Hure — ein hübscher Gegenstand, um Parteiung und Ehrgeiz aufzuhetzen und sich daran zu Tode zu bluten. Daß doch der Aussatz das Gesindel fräße, und Krieg und Liederlichkeit alle zusammen verdürbe!» «War and lechery» gehören für Thersites zusammen, während im «Coriolan» (4, 5, 244) gerade der Friede dafür verantwortlich gemacht wird. Aber ein Korn Wahrheit, ein Gran von Shakespeares eigener Meinung mag dahinterstecken. Wieviel das ist, zeigt uns Caxton, der Bürgersmann, dem doch das ritterliche Ideal als höchstes galt, in seiner Übersetzung des Troja-Buchs. Da spricht Achilles selbst die gleiche Verurteilung des Kriegs um Helena aus: «Es war eine große Torheit unter uns, daß um das Weib eines Einzelnen von uns, nämlich Sir Menelaus, so viele Könige und so hohe Prinzen sich in Todesgefahr begeben. Wäre es nicht viel mehr Weisheit gewesen für den edlen Palamydes, in Frieden in seinem Land zu bleiben, als hier erschlagen zu werden? und für andere Könige und Prinzen in gleicher Weise?» — Es ist bürgerliche, praktische Lebensweisheit, die hier verzapft wird; aber dann stellt Achilles auch schon den modernen Satz von der Vernichtung der Besten durch den Krieg auf: «Wenn die Edlen hier sterben, muß notwendig folgen, daß die Welt durch Schurken (villayns, Proleten) wieder gefüllt und regiert wird. Hektor, der so edel und würdig war, ist tot, ebenso kann es mir leicht gehen, der ich nicht so stark bin wie er ... Ich habe nicht die Absicht, mich in Gefahr zu begeben, und ich will lieber meinen Ruhm verlieren als mein Leben. Denn am Ende wird alle Tapferkeit vergessen.» Hier ist nicht viel Platz für die jugendlichen Ideale des Rittertums, wie sie Troilus und Hektor verkörpern.

Trojas Helden sind von Shakespeare mit stärkerer Sympathie gezeichnet als die Griechen — in Übereinstimmung mit der römischen und mittelalterlichen Tradition. Hektor ist das Muster edler Ritterlichkeit, über alle Nützlichkeitserwägungen stellt er die Ehre — Shakespeare mag bei ihm wie bei Troilus auch an seinen unglücklichen Heros, den Grafen Essex, gedacht haben. Hektor erkennt das Unrecht an, das dem Menelaus durch Paris geschehen ist, trotzdem es ja nach Dares nur die Vergeltung für den Raub von des Priamus Schwester Hesione durch Telamon war; aber eine Auslieferung der Dame, die sich jetzt ihrem Schutze anvertraut hat, wäre gegen die Ritterehre. Daß er dafür, wegen dieser Überspannung des ritterlichen Ehrbegriffs, in Shakespeares

Sinn den Tod erleide, wie manche Kritiker behaupten, möchte ich aber nicht zugeben. Eine solche juristische Abwägung der dramatischen Schuld liegt Shakespeares naturgewachsenen Gestalten vollständig fern. Hektors Verhältnis zu Andromache ist, ebenso wie das seines Bruders Paris zu Helena, etwas bürgerlich-modern aufgefaßt, so ähnlich wie Percy Heißsporn oder Heinrich V. mit ihren Frauen verkehren. Das bringt natürlich einen starken Gegensatz zu Homers oder etwa Schillers Darstellung von Hektors Abschied mit sich. Aber das ist vom Stil der burgundisch-germanischen Renaissance unzertrennlich, die doch zu einem guten Teil im Bürgertum wurzelt. Shakespeares tragisches Lustspiel ist wie Chaucers Gedicht mit der Verzweiflung des in seinem Heiligsten getäuschten Troilus zu Ende. Der Epilog Chaucers, der den Tod des Troilus berichtet, ist bei Shakespeare weggelassen. Zunächst ließ sich das im Drama nicht so einfach anhängen wie im epischen Gedicht. Dann aber lag Shakespeare noch die auf Henryson zurückgehende Überlieferung vor, nach der Cressida früher starb als Troilus — sie setzt dort ja ihr Testament für ihren einstigen Geliebten auf. Daß Troilus von den Griechen erschlagen wurde, hatte Shakespeare in «Wie es euch gefällt» (4, 1, 97) als bekannt erwähnt: es war nicht genau Caxtons Version, wo ihm Achill das Haupt abschlägt, sondern wohl eine Änderung von Chettle-Dekker — «sein Schädel ward ihm eingeschlagen von einer griechischen Keule». So ist sein Troilus-Stück keine Tragödie geworden, sondern ein Lustspiel, freilich eins ohne Versöhnung am Schluß. Die Herausgeber der Shakespeareschen Folio von 1623 hatten es ursprünglich hinter «Romeo und Julia» eingereiht, sahen das aber nachher als Irrtum an und schoben es ohne Seitenzählung zwischen die Historien und Tragödien ein. Als Titel ließen sie auf drei Seiten «The Tragedie of Troilus and Cressida» stehen, über den anderen Seiten entfernten sie das Wort «Tragedie.» In zwei früheren Einzelausgaben (beide von 1609) wird das Stück als «The Historie of Troilus and Cressida» bezeichnet, was vielleicht den zwiespältigen Charakter am besten ausdrückt[1]). Diese beiden Ausgaben sind nur im Titel verschieden: die eine bezeichnet es als das von der königlichen Truppe gespielte Stück, die andere sagt in einer einzigartigen Vorrede, das Stück sei neu und noch nie

[1]) Vgl. Ulrici, Ist Troilus and Cressida Comedy oder Tragedy oder History? Sh.-Jb. 9 (1874) und Keller, Der Schluß von Shakespeare's «Troilus und Cressida», Sh.-Jb. 56 (1920).

auf der Bühne gewesen. Welches ist die Wahrheit? Die Forscher, die sich nicht scheuen, in so ziemlich allen Dramen Shakespeares mehrere Schichten zu sehen, teilen einfach den ersten Titel der ursprünglichen Fassung, den zweiten einer Überarbeitung durch Shakespeare selbst zu. Aber der Text ist ja in beiden Stücken derselbe. Stilistisch gehört das Stück jedenfalls in das Jahr 1602. Am 7. Februar 1603 n. St. war ein Drama «Troilus und Cressida, wie es gespielt wird von den Schauspielern des Lord-Kämmerers», also von Shakespeares Truppe, zum Druck angemeldet, aber wohl nicht gedruckt worden. Auch in dieser Beziehung steht es also neben dem «Hamlet», mit dem es so manchen Zug gemeinsam hat, den jeder aufmerksame Zuschauer bemerken wird. «Troilus und Cressida» schließt pessimistisch mit einer Dissonanz: Hektor ist tot, der Edelste, sein Bruder Troilus, der idealistische Jüngling, verzweifelt, Troja sieht, seines Schutzes beraubt, seinem furchtbaren Schicksal entgegen, und angesichts dieses Untergangs alles Guten bleibt Pandarus allein auf der Bühne. «So ist die Welt» schließt Chaucer. «O Welt, Welt, Welt!» hören wir das Echo bei Shakespeare. Hier ist kein Raum für Ideale. —

Anhang.

Troilus und Cressida, Klage und Gegenklage.

Aus «The Paradise of Dayntie Deuises.» 2. Aufl. 1580
(Exemplar des Britischen Museums).

A complaint.

If Cressed in her gadding moode,
Had not gone to the Greekish host,
Where she by *Diomede* was woode,
And wonne from him that lovde her most,
She had not fallen to such mischeefe,
Nor turned *Troylus* to such greefe.

Nor *Diomede* had not upbrayed,
To worthy *Troylus Cressed* spoyle:
Nor these two worthies had not frayed,
So oft ech others fame to toyle:
If catterwaling *Cressed* coy
Had taried with her love in *Troy*.

No *Troians* foe, nor cruell Greike,
Had triumphte over her good name,

If she had not gone forth to seeke
The campe where women winne no fame:
She had been calde no common Gill,
If she in *Troy* had tarryed still.

She had not knowne the Lazars call,
With cuppe & clap her almes to winne:
Nor how infective scabbe and scall,
Do cloth the Lepre Ladies skinne:
She had no such distresse in *Troy*,
But honour, favour, wealth, and ioy.

Howbeit she could not tarry there,
But needes forsooth a gadding go,
To feele the tast of straungers chere:
Nise novelty lo prickt her so,
She could not hold where she was well,
But strayed and into ruin fell.

I pleasure not to blaze her blame
Nor chiding cannot mend her mis:
But all good women by her shame
May learn what catterwaling is.
For wandring women, most men say,
Cannot be good and goe astray.

It is not women's exercise,
To straye or gadde in field or towne,
Men count them neyther good nor wyse,
They blot and blemish their renowne.
They hurt their fame, they please their foe,
And greeves their friend to see them so.

Finis. Troylus.

A Replye.

No gadding moode, but forced strife,
Compelled me retire from Troy:
If Troylus would have vowde his wife,
We might have dwelt in former ioy.
No *Diomede*, nor Greekish wight,
Had sought my blame or his despight.

If ought the feeble force of mine
Could have withstood the kingly heast,
If flowing fluds of stilled rine,
Had pittie found in *Troians* brest,
I had not bene Antenor's prise,
Nor thus bene thrall to noted vise.

The blome of blame had not bine spread,
The seede of shame had not bine sowne,
If knightly prowes his mind had lead,
By rightfull force to keepe his owne.
I had not thralled bine to ill,
If he in Troy had kept me still.

My heavie hart & dolefull case,
Which craves your pitie not your spight,
Full well you know hath had no place,
If he had garded well his right.
I see your curtesie small, your store,
That blaze my plague to make it more.

You say in Troy I would not bee,
With gadding mind you charge me still:
When well you know that hie decrere
Did send me forth against my will.
Sith thus you triumph at my fall,
Ye ought to tell the cause withall.

If nought you ioy to blaze my blame,
You would not hunt for termes of spight,
Nor faine me cause of all the same,
Small honour wonne in such a fight.
For they that noble minded bee,
Will rue the case & pittie mee.

I well allowe your finall clause,
To gadde & runne doth blot the name,
But lay the fault unto the cause,
And graunt him gilthy of the same,
Who bred the bud that pleased my foe,
That greeued my friendes & hurt me soe.

Finis. *Cressida.*

Zuerst gedruckt (mit einigen orthographischen Abweichungen) in The Paradise of Dainty Deuices, reprinted from a transcript of the first edition, 1576, in the handwriting of the late George Stephens, Esq. With an Appendix: Containing Additional Pieces from the Editions of 1580 & 1600. By Sir Egerton Brydges, K. J., London 1810.

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.

1. Ausgaben und Übersetzungen von Shakespeares Werken.

Das zwölfte Bändchen des Cambridger «New Shakespeare», von Sir Arthur Quiller-Couch und Dr. John Dover Wilson herausgegeben, enthält «All's Well that Ends Well»[1]). Die Einleitung des Cambridger Literaturprofessors betont den Palimpsest-Charakter des Lustspiels, bei dem sich ganz deutlich Partien im Stil der Jugendstücke herausheben, gegenüber solchen, die auf die Hamlet-Zeit hinweisen, will sich aber doch nicht für eine Identifikation mit dem von Meres 1598 erwähnten Seitenstück zu «Love's Labour's Lost», «Love's Labour's Won», entscheiden. Sie druckt dankenswerterweise die Novelle von Paynter (Boccaccio) in exakter Form ab, was aber nicht hindert, daß Shakespeare für Gilettas (Helenas) Verhalten in Florenz verantwortlich gemacht und Helenas «modernes »Frauentum bewundert wird, obwohl beides doch ebenso schon in der Novelle vorkommt. Das sind die kleinen Inkonsequenzen, die uns in den unterhaltsamen Einleitungen von «Q.» immer wieder stören. Wichtiger für die Kritik des Dramas ist auch hier wieder der kurze Abschnitt von Dover Wilson über das Manuskript (the Copy) für den Druck der Folio 1623 und desselben Herausgebers ausführliche Anmerkungen. Der enge Zusammenhang mit «Measure for Measure» wird hier noch durch die Hypothese befestigt, daß Shakespeare in beiden Stücken denselben Mitarbeiter gehabt habe. Neben — oder statt — dieser Mitarbeit wird aber auch eine Überarbeitung von fremder Hand angedeutet, die sich besonders deutlich in der Schlußszene zeige. Hier scheint mir in der Tat eine fremde Hand, oder doch ein fremder Wunsch nach einem effektvollen Theaterschluß, in beiden Lustspielen bemerkbar zu sein. Ein auffallender Widerspruch, den Dover Wilson merkwürdigerweise nicht beachtet hat, ist die Erscheinung eines zweiten Ringes in Zeile 5, 3, 83, den der König Helena geschenkt haben will und der noch dazu mit Bertrams Ring eine erstaunliche Ähnlichkeit haben muß. Von diesem für Helena sehr bedeutsamen Geschenk des Königs, das ihr seine Hilfe in jeder Not verbürgte, war vorher nie die Rede. Sonst bringen die Anmerkungen eine Menge scharf-

[1]) The Works of Shakespeare. Edited for the Syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. [The New Shakespeare.] (12.) All's Well that Ends Well. (13.) Twelfth Night, or What You Will. Cambridge, at the University Press. 1929, 1930. (6 s. each.)

sinniger und origineller Beobachtungen, unter denen ich etwa die Erklärungen von «knot-herbs» (4, 5, 17) und «a pur of fortune» (5, 2, 19) als besonders treffend hervorheben möchte. Allerdings ist manches, was Dover Wilson als ganz neue Bemerkung ansieht, schon in deutschen Kommentaren, vor allem bei Delius, zu finden.

An «All's Well» schließt sich in der Reihenfolge der Folio das 13. Bändchen an mit «Twelfth Night, or What You Will». Noch weniger als dort bedeutet hier die Einleitung von Quiller-Couch für unsere Kenntnis des Stückes. Daß die Novelle von Riche, die Shakespeare den Stoff bot, «unbedeutend» sei, mag vom künstlerischen Standpunkt aus richtig sein: hier aber interessiert sie uns nur als literarhistorisches Dokument, und als solches muß sie auch im Detail herangezogen werden. Übrigens ist ihr Schluß sogar psychologisch zweifellos besser fundiert als der des Lustspiels. Als Datum wird Weihnachten 1601/02 angenommen, und zwar von beiden Herausgebern, wegen der Aufführung im Middle Temple am 2. 2. 1602, die Manningham in seinem Tagebuch erwähnt. Aber wenn der Titel «Dreikönigsabend» einen Sinn haben soll, kann dies ja doch nicht die erste Aufführung gewesen sein. Nun paßt das Stück, das mit «As you like it» eng verknüpft ist, ebensowenig wie dieses in die Zeit nach der Hinrichtung des Grafen Essex: eine scharfe Grenze scheidet es von «All's Well» und «Measure for Measure» im Stil wie in der Stimmung. All das weist «Twelfth Night» in den Januar 1601, wo man noch an die Aussöhnung der Königin mit Essex und Southampton glaubte. D. Wilson weist mit Recht darauf hin, daß der singende Narr Feste (dessen Namen er als «Fest», «la fête» erklären will) vermutlich durch Robert Armin, den Nachfolger des 1599 ausgeschiedenen William Kemp als Komiker bei Shakespeares Truppe dargestellt wurde. Auch hier machen neben dem Abschnitt über die Handschrift die reichlichen und vielfach sehr instruktiven Anmerkungen den Hauptwert des Bändchens aus. Das kurze Kapitel über die Bühnengeschichte des Stückes, das wiederum von Harold Child beigesteuert wird, leidet wie seine Zusammenstellungen in den früheren Bändchen darunter, daß er den wichtigsten und gewiß nicht am wenigsten erfreulichen Teil dieser Geschichte, die Aufführungen auf deutschen Bühnen, grundsätzlich ignoriert. Wir sind gewohnt, in jedem neuen Bändchen des «New Shakespeare» eine der wichtigsten Erscheinungen der Shakespeare-Arbeit des Jahres zu sehen und werden auch diesmal hierin nicht enttäuscht.

Eine Ausgabe eines Shakespeare-Dramas mit allen Parallelstellen aus den anderen Werken Shakespeares dient zweifellos dazu, uns die sprachlichen Eigentümlichkeiten, aber auch die Art der Vorstellung unseres Dichters eindrucksvoll vor Augen zu führen. Der leider früh verstorbene Professor an der Stanford-Universität A. G. Newcomer hatte den Plan gefaßt, die gesamten Dramen Shakespeares auf diese Weise mit einem Kommentar aus dessen eigenen Werken zu versehen. Er hat nur ein einziges Stück, «Much Ado about Nothing»[1]), — und nicht einmal das vollständig — so durchgearbeitet,

[1]) Much Ado about Nothing: Parallel Passage Edition. Ed. by Alphonse Gerard Newcomer, completed by Henry David Gray. [Stanford University Publications, University Series, Language and Literature Vol. 1, No. 2.] 1929, Stanford University Press. Stanford University, California (London, Humphrey Milford). 275 pp. (12 s. 6 d. net.)

das sein Nachfolger, H. D. Gray, jetzt vollendet hat. Mehr als 2600 solche «loci similes» aus anderen Shakespeare-Stücken hat Newcomer zusammengestellt, wohl hauptsächlich mit Hilfe von Alex. Schmidts Shakespeare-Lexikon, aber auch auf Grund eigener großer Sammlungen. Der Herausgeber möchte im Vorwort chronologische Schlüsse aus der Häufigkeit der Parallelstellen ziehen und findet eine enge Verwandtschaft mit den Stücken der nächsten Umgebung und den Jugendstücken. Gewiß kann vieles so gedeutet werden: 130 Parallelstellen verbinden «Ado» mit «As You Like It», 107 mit «Hamlet», 99 mit «Twelfth N.», 91 mit «Wives», 89 mit «1 Henry IV» und 87 mit «2 Henry IV.» Aber wenn es die meisten Anklänge mit «Love's L. L.» (135) zeigt, so kann man hier noch auf die Überarbeitung (zwischen 1. und 2. Teil Hen. IV) hinweisen; dennoch ist gewiß viel mehr durch die stoffliche Übereinstimmung in den Benedikt-Beatrice-Szenen bedingt. Das gilt sicher auch von den 129 Anklängen an «Romeo», das Shakespeare durch die Verwandtschaft der Fabel (Scheintod der Braut) besonders lebendig ins Gedächtnis gerufen wurde. Zwischen 80 und 90 Anklänge zeigen außer den genannten noch «Shrew» (88), «Merchant» (86), «Gentlemen» (84) und die späteren: «All's well» (81), «Troilus» (82), «Othello» (83), «Lear» (87) und «Winter's Tale» (81). Zwischen 70 und 80 haben «Henry V» (70), «Antony» (73), «Coriolanus» (75), «Cymbeline» (73) und «Midsummernight's D.» (77); «John», «Macb.», «Temp.» haben je 65, die Sonette 67; weniger als 60 «Measure», «Rich. III», «Tempest», «Errors»; weniger als 50 «Caesar» und «Rich. II». Die wenigsten endlich haben die drei Teile von «Henry VI», «Tit. Andr.», «Timon», «Henry VIII».

Eine mit musterhafter Gründlichkeit alle Hauptprobleme beleuchtende Einleitung macht (für den Ausländer) den Wert der italienischen Ausgabe von «As You Like It»[1]) von der bewährtenHand G. S. Gargànos aus. Aber wir bekommen auch einen selbständig revidierten Text und reichliche Anmerkungen. Gargàno hat die neuesten Kommentare und literarhistorischen Untersuchungen herangezogen, so daß sich seine Ausgabe überall in der wissenschaftlichen Welt sehen lassen kann. Neben dem englischen Text geht eine italienische Prosaübersetzung einher, die auch ihrerseits schwierige Stellen zu klären bemüht ist.

Ebensolches Lob verdient eine Macbeth-Ausgabe[2]) in italienischer Prosa-Übersetzung von Gargàno mit ausgezeichneter Einleitung und Anmerkungen unter dem Text. Auch hier stellt der Herausgeber keine eigenen Theorien auf, behandelt aber den ganzen Komplex der Probleme mit kritischer Schärfe und großer Kenntnis. Ein früheres Drama als Shakespeares (und Middletons) Vorlage anzunehmen, liegt absolut kein Grund vor; dagegen möchte ich doch

---

[1]) W. Shakespeare: A Piacer Vostro (As you like it). Testo riveduto, con versione a fronte, introduzione e commento a cura di G. S. Gargàno. [Biblioteca Sansoniana Straniera già diretta da Guido Manacorda, No. 66.] G. C. Sansoni, editore, Firenze [1929]. 219 pp. (L. 10.—.)

[2]) Shakespeare: Macbeth. Traduzione integrale, introduzione, note, analisi, biografia e bibliografia, a cura di G. S. Gargàno. [I grandi autori stranieri tradotti ed annotati. Collezione diretta da L. de Anna.] F. Le Monnier, editore, Firenze. 183 pp. (L. 8.—.)

behaupten, daß die Verse der drei als Hexen verkleideten Studenten beim Einzug Jakobs in Oxford im August 1605 Shakespeare die Anregung zu seinem Drama gegeben haben.

Die erste richtige Übersetzung eines Shakespeareschen Dramas ins Deutsche ist die des «Julius Caesar» durch den preußischen Gesandten in London Caspar Wilhelm von Borcke, 1741[1]). Das Stück ist, wie der Herausgeber wahrscheinlich macht, bedeutend früher entstanden: 1726-28 war er als junger Gesandtschaftssekretär, 1733-37 als Gesandter in London. Er hat dort wohl gleichzeitig mit Voltaire die überragende Bedeutung Shakespeares kennen gelernt, die durch Popes Ausgabe 1725 eben zum Allgemeingut geworden war. Aber Borckes «Caesar»-Übersetzung war auch bei ihrem späten Erscheinen in der Öffentlichkeit noch die erste Übersetzung Shakespeares in eine fremde Sprache. Und wenn man die Steifheit der deutschen Sprache in der ersten Hälfte des 18. Jh. bedenkt, ist die Übersetzung eine recht respektable Leistung, die vielleicht am meisten daran krankt, daß sie noch nicht wagte, das Versmaß Shakespeares nachzuahmen, sondern im Gefolge der französischen Tragédie die gereimten Alexandriner wählte, deren falsches Pathos für uns unnatürlich, wenn nicht gar zuweilen lächerlich wirkt. Jedenfalls freuen wir uns, daß M. J. Wolff das Stück neu gedruckt und mit einem klugen und wertvollen Nachwort versehen hat, das zum erstenmal Borckes Bedeutung (ja sogar die Form seines Namens) durch Urkunden aus der Familiengeschichte seines Geschlechts ins rechte Licht rückt.

Noch immer haben wir keine Übersetzung von Shakespeares Sonetten, die man der seiner Dramen als gleichwertig an die Seite stellen dürfte. Selbst eine so bedeutende Nachdichtung wie die von Stephan George ist eben keine Lösung, da sie uns den Wortlaut des Originals, die Bilder Shakespeares häufig vorenthält. Das liegt natürlich an dem komplizierten Reimschema des Sonetts. Ein neuer Versuch von Karl Hauer in Graz[2]), der geschmackvoll und treu zugleich sein will, ist daher sehr zu begrüßen. Es ist eine sehr schöne Leistung, die etwa gegenüber der Übersetzung von Wolff auch in deren verbesserter Gestalt viele Härten vermeidet und viele glücklichen Ausdrucksformen findet. Der Verfasser, der sich in der streng wissenschaftlichen Einleitung Sidney Lee anschließt, hat die Reihenfolge der Ausgabe von 1609 nach inhaltlichen Gesichtspunkten geändert und die Sonette in 15 Gruppen zusammengestellt. Dadurch wird manches für das Verständnis gewonnen; verloren geht dabei aber der unmittelbare Eindruck des Aufundabwogens der Gefühle.

---

[1]) [Shakespeare] Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Caesar. Aus dem englischen Werke des Shakespeare. Übersetzt von Caspar Wilhelm von Borcke. Herausgegeben von Prof. Dr. Max J. Wolff. Weltgeist-Bücher Verlags-Gesellschaft m. b. H. Berlin (1930).

[2]) Shakespeares Sonette. Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Prof. Dr. Karl Hauer. 1929. Ulrich Mosers Verlag, Graz. 91 pp. (RM. 3.60.)

2. Allgemeine Erläuterungsschriften zu Shakespeares Leben und Kunst.

Ein Buch, das 1909 in London erschienen, aber, wie der Verfasser selbst angibt, aus Aufsätzen entstanden ist, die schon anfangs der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts in der «Saturday Review» gedruckt wurden, erregt jetzt in der deutschen Übersetzung ein gewisses Aufsehen in Deutschland: es ist das Shakespeare-Buch von Frank Harris[1]). Es gehört sowohl in der Entstehungszeit wie in der Methode also neben die Shakespeare-Biographie von Georg Brandes und ist daher vielleicht schon ein bißchen veraltet beim Erscheinen. Denn die rein psychologische Erklärung der Shakespeareschen Dramen, die eine Fülle von Einzelheiten in dem Innenleben des Dichters aus den Worten seiner Theaterfiguren herauslesen will, ist heute doch schon etwas überholt. Und außerdem war Georg Brandes eben doch der bedeutendere Wiederbeleber vergangener Dichterpersönlichkeiten. An der Methode ist vor allem auszusetzen, daß sie ihre Schlüsse zieht aus Unstimmigkeiten in Shakespeares Charakteren, d. h. aus solchen Zügen, die nicht zu den Charakterbildern passen, wie sie Frank Harris sich gemacht hat. Es ist also ein aus ganz subjektiven Eindrücken gewonnenes Material, aus dem dann eine innere Biographie des Dichters aufgebaut wird. Gewiß kann manche Beobachtung richtig sein, aber solange der Unterschied zwischen Shakespeare und Frank Harris besteht, haben wir keinen Beweis dafür. Bei aller Anerkennung der geistreichen Behandlung des Gegenstandes kann ich hierin doch keine literarhistorische Arbeit sehen. Es gilt nicht, eine angeblich «richtige» Charakterzeichnung von der Darstellung in den Dramen zu subtrahieren, um zu dem zu gelangen, was er an eigensten Empfindungen hineingebracht hat, sondern zu sehen, was beim Vergleich der Shakespeareschen Stücke mit ihren literarischen Vorlagen übrigbleibt. Deshalb kann die Idee des Buches von Harris wohl wahr sein, daß auch der «objektive» Shakespeare in vielen Figuren seiner Schauspiele — Hamlet, Romeo, Jacques; aber auch Macbeth, Herzog Vincentio, Posthumus, Brutus und viele andere — Züge seiner eigenen Seele zeige: wir wissen nur absolut nicht, wieviel wir für ihn in Anspruch nehmen dürfen. Keineswegs darf man aber dabei Züge, die sich schon in Shakespeares Vorlagen finden, in Rechnung stellen. Bei Frank Harris ist die ganze Biographie auf rein persönlichen Einfällen dieses Autors aufgebaut, aus denen er ein nicht uninteressantes, aber doch wissenschaftlich nicht wertvolles Porträt Shakespeares gezeichnet hat.

Helene Richter, die den Lesern des Shakespeare-Jahrbuchs durch scharf gesehene und geistreiche Kritiken der Wiener Shakespeare-Aufführungen bestens bekannt ist, faßt ihre Beobachtungen hier zu einem neuen Shakespeare-Buch zusammen[2]), das ihrem ersten (Shakespeare, der Mensch, 1926) ergänzend zur Seite tritt. Hier will sie uns Analysen der Shakespeareschen Charaktere geben und erklärt ein Drama nach dem andern, nur die Königsdramen zu einer einheitlichen Gruppe zusammenfassend. Es ist die kluge,

[1]) Frank Harris: Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte. 1923. S. Fischers Verlag, Berlin. 413 pp.

[2]) Helene Richter: Shakespeares Gestalten. Marburg 1900, Elwertsche Verlagsbuchhandlung G. Braun. 178 pp. [= Bd. 18 der Beihefte der Zeitschrift «Die neueren Sprachen»]. (RM. 5.—.)

hochgebildete Theaterkritikerin, die zu uns spricht, die Shakespeares Figuren lebendig vor sich zu sehen gewöhnt ist. Sie hat ein viel intimeres Verhältnis zu diesen Figuren als ein Gelehrter, der Shakespeare immer nur historisch empfindet. Sie zeigt, daß sie die historischen Kenntnisse auch hat, und geht häufig von den Vorlagen Shakespeares aus, um des Dichters Absicht aufzuzeigen. Aber mit dem Herzen ist sie doch immer dann dabei, wenn ihr die Gestalten der Bühne gegenübertreten. Hier lösen sich ihr die Charakterprobleme viel einfacher, gewissermaßen experimentell, da ihr die Erfahrungen vieler Abende zur Verfügung stehen. Mit feinem Nachempfinden weiß sie Shakespeares dramatisches Schaffen an den Stücken in chronologischer Folge zu erörtern. Sie erkennt in ihm den Theaterdichter: «Shakespeare sieht es ganz und gar auf Menschendarstellung ab; seinen Schauspielern alle Möglichkeit zu geben, ihre Kunst zur Menschendarstellung zu steigern, scheint der Endzweck seiner dramatischen Dichtung.» Das neue Buch von Helene Richter wird allen, besonders auch den ungelehrten Shakespeare-Freunden, neue Seiten seines Wesens in der bunten Schar seiner Menschenschöpfungen offenbaren.

Die von Walzel aufgestellte These «Shakespeare ein Barockkünstler» wird in einer Frankfurter Dissertation von Wilhelm Michels[1]) durch einen eingehenden Vergleich mit Calderon beleuchtet. Der Verfasser glaubt bei Shakespeare dieselben charakteristischen Erscheinungen des Barock nachweisen zu können wie bei dem spanischen Dramatiker, dem er als Vertreter der Renaissance Lope de Vega gegenüberstellt. Man sieht also: der Ausgang ist vom spanischen Drama, und da ist alles klar — eben weil es chronologisch die Entwicklung des Barock aus der Renaissance zeigt. Aber ganz anders ist es bei Shakespeare: zwar wird auch hier Lyly als Parallele zu Gongora zitiert, aber dann bedeutet die Linie Lyly-Shakespeare eben ein Absteigen der Barockelemente. Deshalb wird Shakespeare allein herausgegriffen und, im Sinne von Walzel, auf jegliche chronologische Einstellung von vornherein verzichtet. Aber das ist doch nur eine Form: in Wirklichkeit spricht der Verfasser selbst von einer «Epoche» der Renaissance, einer «Epoche» des Barock. Da muß man sich doch klar werden, welche Epoche vorausgeht, welche folgt. Wenn Lyly dem Barock angehört, wie ist es mit Guevara? Wenn Spenser Barockkünstler ist, was ist Ariost? Soll Shakespeare dem Barock angehören und Ben Jonson der Renaissance? Ein anderer Vergleich scheint mir eher zum Ziel zu führen: der zwischen Shakespeare und Donne und Calderon. Da wird sich der große Unterschied zwischen dem englischen und dem spanischen Dramatiker zeigen. Denn schließlich gibt es auch eine Gesinnung der Renaissance, der eine Gesinnung des Barock entgegentritt: da trennt sich Shakespeare von Donne und Calderon, oder, wenn man will, von Ford und Calderon. Deshalb bietet trotzdem die Arbeit von Michels mit ihren schönen Vergleichen viele Anregungen zur Lösung der Frage, wenn auch wohl in einem anderen Sinne, als er glaubt.

---

[1]) Wilhelm Michels: Barockstil bei Shakespeare und Calderon. Dissertation Frankfurt. Gedruckt in der «Revue Hispanique», Paris, Jahrgang 1929. 89 pp.

Wer sich einen Überblick über die verschiedenen Hypothesen verschaffen will, die einen anderen Verfasser für Shakespeares Dramen erfunden haben, dem sei das Buch von Georges Connes, dem Professor der Literatur an der Universität Dijon, empfohlen, das jetzt etwas gekürzt in englischer Übersetzung vorliegt als «The Shakespeare Mystery»[1]). Der Verfasser nimmt zunächst jede der vier Hypothesen vollkommen ernst: auf ein Kapitel «Shakespeare is Shakespeare» — in dem er leider einem geistreichen Dilettanten wie Frank Harris lieber folgt als einem nüchternen Biographen wie Sidney Lee — folgt eine Entgegnung: «Shakespeare is not Shakespeare», die alles zusammenträgt, was gegen die Überlieferung vorgebracht werden kann. Darauf «Bacon is Shakespeare», «Rutland is Shakespeare», «Derby is Shakespeare» und «Oxford is Shakespeare». Überall werden nur die Argumente «pro» zusammengestellt, knapp und logisch, ohne Gegeneinwendungen. Die Hypothesen sollen in sich selbst zusammenbrechen. Die Gründe, die für den Staatsmann Bacon vorgebracht werden, treffen ebenso für seine adeligen Konkurrenten zu; und von letzteren ist der eine genau so viel wert wie die beiden anderen — von keinem wissen wir viel, von Bacon aber zu viel: er scheidet von vornherein aus. Das Wunder von Shakespeares Künstlergenius wird keineswegs weniger wunderbar, wenn er aus vornehmer Familie stammte. «Es gibt keine Shakespeare-Frage, es hat nie eine gegeben, und es wird nie eine geben, solange alle wahren und kompetenten Spezialforscher wie bisher übereinstimmend glauben, daß Shakespeare eben Shakespeare ist. Es gibt eine Shakespeare-Frage, es hat eine gegeben, und es wird weiter eine geben, solange ein Mensch guten Glaubens annimmt, daß Shakespeare nicht Shakespeare ist» — nur ist dies dann keine Shakespeare-Frage, die die Allgemeinheit interessiert.

Mit Shakespeares Umgebung in Stratford, Warwickshire und den anliegenden Grafschaften von Worcester und Gloucester beschäftigt sich eine schöne Publikation von E. A. B. Barnard[2]), die ein bisher unbekanntes Bündel von Urkunden ausschöpft, die Hanley Court Documents, die in der Birmingham Reference Library aufbewahrt werden. Beiläufig bemerkt, enthält diese Bibliothek auch die größte Sammlung von Shakespeare-Literatur in der Welt. Das wichtigste Ergebnis der Untersuchung ist das neue Licht, das auf das Leben von Shakespeares Schauspielergenossen und Freund Henry Condell geworfen wird, wodurch Colliers und Sidney Lees Biographien ganz wesentliche Ergänzung erfahren: Henry Condell of London, Gentleman, der 1617 ein Landgut Fulham in Gloucestershire erworben hatte, wohin er sich 1625, nach einer solennen Abschiedsfeier von der Truppe, zurückzog. Henry Condell und seine Gattin Elizabeth wohnten schon 1600, ebenso wie das Ehepaar Hemming, im Kirchspiel St. Mary Aldermanbury, auf der Westseite der Guildhall. Shakespeare hatte nicht weit davon, in der Silverstreet, 1604 seine Wohnung. Und noch 1624 hatte Condell zwei Häuser in diesem Kirchspiel im Besitz. Die Tauftage von neun Kindern Condells sind im Kirchenbuch ver-

[1]) Georges Connes: The Shakespeare Mystery. Abridged and translated into English by a Member of The Shakespeare Fellowship. Cecil Palmer, 49 Chandos Street, W. C. 2 [London, 1927]. 287 pp. (7 s. 6 d. net.)

[2]) E. A. B. Barnard: New Links with Shakespeare. Cambridge, at the University Press. 1930. 135 pp. (10 s. 6 d. net.)

zeichnet. Nach Ausweis des Parish Minutes Book 1610-1763 (Nr. 3) war Henry Condell 1610 Armenaufseher, 1617 einer der beiden Kirchenvorsteher, 1618 Constable, 1619 zusammen mit John Hemming Kurator (Feoffee) des Kirchenlands. Am 29. 12. 1627 ist er auf demselben Kirchhof begraben worden. Wie sein Testament ausweist, war er sehr wohlhabend. Seine Witwe Elizabeth wurde Testamentsvollstreckerin. Sein Sohn William — der ältere, Henry, war gestorben — war bei einem Strumpfwirker Pate in der Lehre, kaufte sich aber in Erwartung der reichen Erbschaft los und begann ein leichtsinniges Leben, wie aus Prozeßakten in Chancery Court hervorgeht. Sein Schwager Herbert Finch, der Condells Tochter Elizabeth geheiratet hatte, scheint der Verführer gewesen zu sein. Henry Condell hatte wohl seinem Schwiegersohn das angesehene Amt des Stadtherolds, «Common Crier of the Corporation of the City of London, and Sergeant-at-Arms», erworben. Eine königliche Empfehlung von 1622 bewirkte 1629 (offenbar hatte man Bedenken) seine Ernennung. Er erwies sich aber später des Amtes unwürdig, bekam nach fünf Jahren einen Vertreter und wurde 1645 entlassen. Kein Wunder, daß Henry Condells Witwe zu diesem Sohn und diesem Schwiegersohn kein Vertrauen hatte und in ihrem Testament († 1635) lieber dem unehelichen Töchterchen ihres Sohnes ein Legat aussetzte und im übrigen ihr Vermögen für Finchs Kinder durch zuverlässige Freunde — Cuthbert Burbage und Thomas Seaman — verwahren ließ.

So bekommen wir, dank dem bewundernswerten Eifer und Spürsinn von Barnard, einen klaren Einblick in die nicht durchweg erfreulichen Verhältnisse der Familie Condell. (Die Schreibung Cundall begegnet in Henry C.s Testament.)

Demgegenüber sind die anderen Dokumente für Shakespeare weniger interessant, obwohl darunter einmal sogar (p. 61) eine Erwähnung seiner Person vorkommt: in der Liste der Außenstände von Ralph Huband, von dem der Dichter 1605 die Hälfte des Zehnten von Stratford gekauft hatte, steht: «There was Owinge by Mr. Shakespeare . . . XX li.»

Eine köstliche Fülle interessanten Kleinlebens aus Shakespeares nächster Umgebung zeigt uns auch der neueste Band von Edgar I. Fripp, der uns in die Dörfer und Flecken in der Nähe von Stratford führt und uns Shakespeares Verwandte und Bekannte in reizenden kleinen Bildern vorführt[1]). Durch diese Lebendigkeit der Kleinmalerei unterscheidet er sich von der vortrefflichen Materialsammlung in dem Buch der Mrs. Charlotte Carmichael Stopes «Shakespeare's Warwickshire Contemporaries». Aber Fripp bringt auch zahlreiche neue Einzelheiten. Man spürt, daß er jedes Haus, jedes Feld dieses Teils von Warwickshire kennt und liebt. Zum erstenmal tritt die Familie von Shakespeares Frau, die Hathaway alias Gardner aus Shottery, in ihren einzelnen Gliedern deutlich vor uns. Richard Hathaway (Gardner), der Vater von Anna, war mit Master John Shakespeare in Stratford seit langem befreundet, als dessen Sohn seine Tochter freite. Daß nicht der Vater Shakespeare, sondern die beiden Freunde beim Bischof von Worcester für die Heirat bürgten, erklärt Fripp aus dem Rekusantentum des puritanisch gesinnten John Shakespeare,

[1]) Edgar I. Fripp: Shakespeare's Haunts near Stratford. Oxford University Press, London, Humphrey Milford. 160 pp. (5 s. net.)

dem es im übrigen ein leichtes gewesen wäre, die 40 Pfund für die Bürgschaft aufzubringen. Die Trauung mußte vor dem 2. Dezember stattfinden, da im Advent (2. 12. bis 12. 1.) und in den Fasten (27. 1. bis 7. 4.) kein dreimaliges Aufgebot möglich gewesen wäre. Sie sei vermutlich in Temple Grafton vorgenommen worden, wie das bischöfliche Register verzeichnet; Whateley sei nur ein Schreib- oder Hörfehler für Anna Hathaway — freilich keine sehr überzeugende Erklärung, wo doch Whateley eine verbreitete und angesehene Familie in der Gegend war. Der Alderman George Whateley, Tuchhändler (woolendraper) aus Henley-in-Arden, war John Shakespeares Nachbar in Stratford. In dem Verkehr der beiden Verlobten fand niemand in den 80er Jahren des 16. Jh. etwas Unrechtes, und die Taufe von Susanna Shakespeare am Sonntag, den 31. Mai 1583, fand mit aller Feierlichkeit statt. Die Zwillinge Hamnet und Judith, die zwei Jahre später kamen, wurden nach ihren Paten, Hamnet Sadler und seiner Frau, genannt. Es wäre interessant, zu wissen, wann für Hamnet (wohl aus Haimonet?) die Form Hamlet zuerst vorkommt. Sicher hat es zunächst nichts mit der Sage vom Dänenprinzen Amlet zu tun. Als Familienname kommt Hamlet (d. h. Weiler) auch in Warwickshire vor, und es ist zufällig eine Katharine Hamlet, deren tragisches Ende im Avon bei Tiddington eine Parallele zu Ophelia bildet. Fripp hat gewiß recht, daß viele der Nebenfiguren in Shakespeares Dramen nach Menschen in seiner Umgebung geschaffen sind, wenn man auch im einzelnen über die Identifikationen streiten kann. Ich möchte auf den treuen Dienstmann seiner Großmutter Arden, den alten Adam Porter in Wilmcote, hinweisen, der Namen und Charakter dem treuen Diener Orlandos in «As You Like It» gegeben haben kann. Vielleicht ist die Erinnerung an den alten Schäfer der Hathaway, Thomas Whittington in Shottery, in demselben Stück lebendig, der seine Ersparnisse in den Händen seiner Herrin, Shakespeares Schwiegermutter und später Shakespeares Gattin, ließ und in seinem Testament durch die letztere den Armen von Stratford 40 Schilling vermachte. Daß Sir Thomas Lucy im Friedensrichter Schaal erscheine, bestreitet Fripp, da keinerlei Ähnlichkeit der Charaktere vorliege. Er weist auch die Anekdote vom Wilddiebstahl zurück. Aber die Anspielungen in der ersten Szene der «Lustigen Weiber» sind doch zu auffallend: man müßte schon annehmen, daß sich dann die Anekdoten aus dieser Szene entwickelt haben.

Das Büchlein von Fripp reiht sich seinen beiden früheren Arbeiten auf demselben Feld (Master Richard Quyny, 1924, und Shakespeare's Stratford, 1928) würdig an, es ist eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis von Shakespeares Persönlichkeit. Wertvoll sind auch die 30 Illustrationen, die die Erzählung beleben.

Dazu kommt nun als neues Seitenstück eine Sammlung von 22 Aufsätzen desselben Autors unter dem Titel «Shakespeare Studies»[1]). Es sind Studien über einzelne Stratforder Bürger des 16. Jh. — von einem Freund von Shakespeares Großvater angefangen bis zu seinem Schwiegersohn Hall — und anderseits über literarische Shakespeare-Probleme — den Einfluß Ovids

[1]) Edgar I. Fripp: Shakespeare Studies, Biographical and Literary. Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1930. 176 pp. (7 s. 6 d. net.)

auf Shakespeare, die Stellung der Protestanten zum Selbstmord (Hamlets «Canon 'gainst self-slaughter»), Oldcastle-Falstaff, Jacques, und eine schon in dem früheren Buche angeführte Ophelia, Katharine Hamlet mit Namen, aus der Nachbarschaft von Stratford, deren Tod im Avon 1579 (also doch sehr weit zurückliegend) großes Aufsehen in der ländlichen Umgebung hervorrief. Aber die Hauptstärke von Fripp, einem der Pfleger von Shakespeares Geburtshaus, liegt in seiner ausgezeichneten Kenntnis der Stratforder Familiengeschichte: hier, nicht in literarhistorischen Hypothesen, weiß er uns an der Hand eines unverfänglichen Urkundenmaterials zahllose neue Einblicke in das Leben Shakespeares oder wenigstens seiner nächsten Umgebung zu gewähren. Äußerst reizvoll sind die Aufsätze über den ersten und den zweiten protestantischen Schulmeister von Stratford, weil sie uns zeigen, welcher gelehrte Humanistengeist an Shakespeares Schule herrschte. Am wichtigsten aber sind für uns die Artikel über Shakespeares Vater und Schwiegersohn. Fripp weist überzeugend nach, daß John Shakespeare, wie schon T. Carter (Shakespeare Puritan and Recusant, 1897) ausgeführt hatte, als «Puritan and Recusant» sich aus der Stratforder Gemeindevertretung zurückzog, nicht weil er Vermögensverluste erlitten habe. Die zweimalige Angabe, er komme nicht zur Kirche, weil er fürchte, als Schuldner verhaftet zu werden, sei nur ein Vorwand. Tatsache ist, daß John Shakespeare sich zum Protestantismus extremer (Genfer) Richtung bekannte. Als er und sein Freund Adrian Quiney als Schultheißen (Bailiffs) fungieren, ist die erste Handlung (10. 10. 1571), daß die katholischen Kirchengewänder veräußert werden. John Shakespeare ist keineswegs von 1572 an verarmt, auch die Angabe von Sidney Lee, «after Michaelmas, 1572, he took a less active part in municipal affairs, and grew irregular in his attendance at the Council meetings», wird als unbegründet zurückgewiesen. Er war 1576 «a Queen's Officer», Friedensrichter für den Stadtbezirk und besaß Land und Güter im Werte von £ 250 oder 300, d. i. 60000 oder 80000 Mark in heutigem Wert, und hatte durch seine Frau aus angesehener Grundbesitzerfamilie auch auf dem Lande eine gesicherte Stellung. Aber vom Januar 1577 an zog er sich plötzlich ganz von der Stadtverwaltung zurück, und während er bis dahin in 13 Jahren nur eine einzige Sitzung versäumt hatte, nahm er in den ganzen folgenden Jahren bis zu seinem Tode, 1601, nur ein einziges Mal noch an einer Sitzung teil. Ebenso wie Carter erklärt Fripp dies als Politik des Rekusanten. Er zahlte schließlich 1580 die sehr hohe Strafe von £ 40, d. i. 10000 Mark nach heutigem Wert, so daß er sein an seinen Schwager Lambert verpfändetes Gut Asbies verfallen lassen mußte. Überall sind die Argumente von Carter durch Heranziehung der Verhältnisse anderer Stratforder Bürger gestützt. — Mehr Neues bringt noch der Abschnitt über Shakespeares Schwiegersohn Dr. John Hall, der vielfach über die Biographie von Mrs. Stopes hinausgeht. Im Ratsprotokoll von Stratford, 30. 6. 1632, wird er «in Artibus Magister» genannt. Danach ist er identisch mit John Hall «generosi filius» aus Worcestershire, der sechzehnjährig 4. 2. 1592 im Balliol College, Oxford, immatrikuliert wurde, 1595 Baccalaureus und 1598 Magister wurde. Er war 1629 als Stratforder Kirchenaufseher von puritanischer Strenge gegen Leute, die zu spät kamen oder ihren Hut in der Kirche aufbehielten oder gar fluchten. 1626 hatte er den Ritterschlag durch Karl I. abgelehnt und lieber £ 10 bezahlt.

Frederick S. Boas hat die dankbare Aufgabe übernommen, die letzten Aufsätze von Sidney Lee[1]) gesammelt herauszugeben, und hat eine schöne Einleitung über seinen verstorbenen Freund beigesteuert. So haben wir jetzt, außer vier allgemeinen Ansprachen — über das Studium der englischen Literatur und der neueren Sprachen und über das Wesen der Biographie — und vier sehr anregenden Artikeln über die Bedeutung Amerikas für die Elisabethaner, die wichtigen Aufsätze und Reden Sidney Lees über «Das Unpersönliche von Shakespeares Kunst» (The Impersonal Aspect of Shakespeare's Art), wo er gegenüber Emerson und Sir W. Raleigh betont, daß Shakespeare seine Kunst als Arbeit aufgefaßt habe, die mit seinem inneren Erleben gar nichts zu tun habe — so charakteristisch für die kühle, rein verstandesmäßige Art von Sidney Lee —, dann über Ovid und Shakespeares Sonette, Tasso bei den Elisabethanern (1918) und endlich über ein von der spanischen Inquisition expurgiertes Exemplar der 2. Folio von Shakespeares Werken (1922). Wir haben jetzt drei Bände Aufsätze von Sidney Lee — außer diesem noch «Great Englishmen of the Sixteenth Century» (1904) und «Shakespeare and the Modern Stage» (1909). Zu bedauern ist, daß bei dieser Gelegenheit nicht auch die beiden ersten Aufsätze Lees von 1880 neu gedruckt worden sind, durch die sich der junge Oxforder Student einst erfolgreich in die Shakespeare-Forschung einführte: «The Original of Shylock» und «A New Study of Love's Labour's Lost», wo er scharfsinnig den historischen Untergrund dieser Dramen nachgewiesen hat. Melancholisch stimmen uns die beiden Porträts des Autors, die dem neuen Bande beigegeben sind: ein Lichtbild von 1916 und eine vorzügliche Zeichnung zehn Jahre später, die das Wirken der tückischen Krankheit, der er zum Opfer fallen sollte, nur allzu deutlich zeigt.

3. Sprache und Vers.

Der Wechsel zwischen Vers und Prosa bei Shakespeare findet eine neue Untersuchung durch eine Schülerin von Oskar Walzel, Magdalene Klein[2]). Sie legt Wert darauf, schon im Titel die Gesetzmäßigkeit dieses Wechsels zu betonen und spricht von Shakespeares dramatischem Formgesetz — ein Ausdruck, unter dem man sich freilich mehr vorstellt. Im Gegensatz zu Delius, Jantzen, Frl. Bordukat und mir selbst will sie von einem Einfluß der sozialen Stellung ebensowenig etwas wissen wie von der Stimmung: nicht, wie ich sage, pathetische und unpathetische Stimmung, sondern dramatische Spannung und Lockerung sollen durch Vers oder Prosa ausgedrückt werden. Das sieht zunächst aus wie zwei neue Wörter für die alten Begriffe, aber unter Lockerung wird sehr verschiedenes verstanden. Erstens die dramatische Losgelöstheit der Clownszenen; zweitens die persönliche Losgelöstheit des Betrunkenen, des Wahnsinnigen und Narren (ich habe dies unter dem Begriff

---

[1]) Sir Sidney Lee: Elizabethan and other Essays. Selected and edited by Frederick S. Boas. Oxford, at the Clarendon Press. 1929. XXII + 344 pp. (18 s. net.)

[2]) Magdalene Klein: Shakespeares dramatisches Formgesetz, Bindung von Vers und Prosa von Shakespeare bis zum deutschen Expressionismus. [Wortkunst. Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte. Hrsg. v. Oskar Walzel. N. F. 4.] München, Max Huber, Verlag (1930). 83 pp.

Narrenprosa zusammengefaßt und auch Othellos Überschlagen leidenschaftlicher Empfindung dahin gestellt, was Frl. Klein offenbar mißverstanden hat). Die heitere Konversation ist unpathetisch: hier ist der Begriff der Lockerung sowohl dramatisch als persönlich zu fassen. Aber die geschäftsmäßige Mitteilung kann dramatisch von höchster Spannung sein, sie entspricht nur der persönlichen «Lockerung». Es sind m. E. zwei ganz verschiedene Begriffe hier mit «Lockerung» zusammengefaßt. Gerade die dramatische Loslösung aus der eigentlichen Handlung, die bei Prosaszenen zu bemerken ist und auf die Frl. Klein den größten Wert legt, scheint mir lediglich sekundär zu sein. «Die Menschen des Dramas, wenn sie Zuschauer eines Stückes werden, sprechen Prosa: Zuschauer eines Theaterstückes sind gelockerte Menschen.» Aber in der Szene in «Verlorene Liebesmüh», 4, 3, wo die Kavaliere sich gegenseitig belauschen, wird Biron, vorher der unpathetische Skeptiker, gerade da, wo er Zuschauer des Spiels wird, pathetisch und spricht in Versen. Und König Heinrich VI., der sich selbst, in der Schlacht bei Towton, nur als Zuschauer fühlt (3 Hen. VI 2, 5), spricht keineswegs in Prosa. Daß man nur in «gelockerter Sphäre» Lieder singe, und daß sich daher Liedereinlagen nur in Prosaszenen finden, ist aber ganz unrichtig: was ist es denn mit Mids. 2, 3; Merch. 3, 2; As 2, 7; Meas. 4, 1 oder gar mit Tempest 1, 2; 2, 1; 4, 1; 5, 1? Daß der Narr (wieder wie oben im weiteren Sinne des Psychopathen gefaßt — auch Ophelia gehört dazu!) vielfach Lieder singend eingeführt wird und dadurch die Lieder zwischen die Narrenprosa kommen, gehört zur konventionellen Charakteristik des elisabethanischen Dramas. Wenn die vielen Prosastellen im «Hamlet» damit erklärt werden, daß «Hamlets Wesen ja immer wieder einsetzende Lockerung statt Tun ist» — hier ist wohl die dramatische Lockerung gemeint —, so darf doch darauf hingewiesen werden, daß gerade die Prosastellen durchaus nicht mit den handlungsarmen, «gelockerten» Abschnitten zusammenfallen, und daß die Prosa auch keineswegs hauptsächlich dem Helden (mit dem gelockerten Wesen) angehört. Auch was über die Prosa in der Forumrede des Brutus gesagt ist, scheint mir abwegig zu sein: «Was ist des Brutus Rede anders als eine bloße Berichterstattung der Gründe, die ihn zu der Tat veranlaßt haben — ohne Ausstrahlung und ohne Wirkung? Steht hinter ihr ein gespannter Wille, ein Gefühl? Erweckt sie dramatisches Leben? Ist sie Zentrum einer Spannungssphäre? Man achtet kaum auf sie . . . Was bedeutet sie für den Bau des «Cäsar»-Dramas? Nichts! Höchstens Auftakt zu der Rede des Mark Anton. Gundolf nennt sie die raumlose Rede.» Demgegenüber halte ich an meiner früheren Erklärung fest: «Der Idealist Brutus glaubt, wenn er den Bürgern ganz offen und wahr, verstandesmäßig, ohne jeden rhetorischen Aufputz ihre Sache darlege, werden sie sein Tun billigen. Und dann muß er sehen, wie auf seine nüchterne Rede die des Antonius folgt, voll stärkster rhetorischer Effekte, wie die des Advokaten auf die des Gelehrten, und wie Antonius die Masse mit sich fortreißt.» (Einl. zu «Julius Cäsar», Gold. Klassiker-Bibl. 5, 115). Frl. Klein formuliert dann ihr Gesetz folgendermaßen: «1. Der im eigenen Sein, im Empfinden, Wollen und Handeln gebundene Mensch, der so eine Spannung im Raum bewirkt — sei es zu sich selbst (Monolog), sei es zu anderen Seinspolen —: jeder Mensch überhaupt, der an der dramatischen Sphäre webt (sic!), der Sphäre des Geschehens — spricht im Blankvers. 2. Der von der Spannung im Raum gelockerte, der von Gefühl, Willen und Tat entspannte Mensch —

sei er gelöst in Scherz, Ernst, Trunkenheit, übergroßer Erregung, Wahnsinn — spricht in Prosa.» Ist durch diese Form wirklich so vieles klarer geworden? Ich möchte es bezweifeln.

Frl. Klein wendet dieses Gesetz nun auf das deutsche Drama an «Urfaust» — «Familie Ghonorez» und «Käthchen von Heilbronn» — Grabbe — Hauptmann «Hannele» — H. Eulenberg — Expressionisten), wo sie ähnliche Verhältnisse mit Variationen wiederfindet. Jedenfalls ist die neuerliche Durchdenkung der Probleme dankenswert.

4. Erläuterungen zu einzelnen Werken Shakespeares.

Das dritte Buch in der ausgezeichneten, von A. W. Pollard und Dover Wilson herausgegebenen Serie, die ein neues Programm der englischen Shakespeare-Forschung auf streng textkritischer Grundlage verwirklichen will, bringt den zuerst 1924 im Literary Supplement der Times kurz mitgeteilten Beweis für die Echtheit von «Heinrich VI.» und «Richard III.» von Peter Alexander, einem Schüler des zu früh verstorbenen John S. Smart[1]). Er weist nach, daß die beiden Quartausgaben des 2. und 3. Teils von «Heinrich VI.» wirkliche «schlechte Quartos» in Pollards Sinne sind, die von Schauspielern nach dem echten Text, wie ihn die Folio zeigt, im wesentlichen aus dem Gedächtnis für eine Provinzaufführung rekonstruiert waren. Für die englische Shakespeare-Forschung, die bisher immer noch Malones Hypothese folgte, daß die beiden Quartdrucke, «The First part of the Contention betwixt the two famous Houses of Yorke and Lancaster» (1594) und «The true Tragedie of Richard Duke of Yorke» (1595), Kompanierarbeiten von Greene, Marlowe und Peele seien, die Shakespeare höchstens einer dramaturgischen Überarbeitung unterzogen habe — für diese Shakespeare-Forschung ist das Buch von Alexander eine umstürzende Entdeckung. Aber in Deutschland ist derselbe Beweis vor gerade 50 Jahren durch Nikolaus Delius erbracht worden, und wir haben an diesem Beweis bis heute festgehalten. Im 15. Bande unseres Shakespeare-Jahrbuchs (1880) steht der Aufsatz von Delius über die Echtheit des 2. und 3. Teils von «Heinrich VI.», der eine textkritische Widerlegung der Arbeit von Miss Jane Lee in den Verhandlungen der New Shakespeare Society (1877) darstellt. Zwei Jahre früher (Band 13) hatte Delius schon diese Arbeit von Miss Lee kurz abgelehnt, die trotzdem, da sie die Argumente von Malone in neuer Form wieder vorbrachte, einen verhängnisvollen Einfluß auf die Shakespeare-Forschung eines halben Jahrhunderts in England hatte. Demgegenüber haben wir in Deutschland stets an der Autorität der Folio und meistens auch an dem Beweis von Delius für die Priorität der Folio-Version vor den Quartdrucken festgehalten. Ulrici, Alex. Schmidt, Elze und Delius sind aber in England ebensowenig gehört worden wie die Späteren, Schröer, Sarrazin, Brandl, Wolff oder meine eigene Stimme. Jetzt machen die englischen Gelehrten, deren Verdienste im übrigen niemand höher einschätzen

[1]) Peter Alexander: Shakespeare's Henry VI and Richard III. With an Introduction by Alfred W. Pollard. [Shakespeare Problems ed. by A. W. Pollard and J. Dover Wilson, III.] Cambridge, University Press 1929. 229 pp. (8 s. 6 d.)

kann als ich, diese Entdeckung nach fünfzig Jahren auch, ohne anscheinend von der deutschen Forschung etwas zu wissen. Und dasselbe gilt von den beiden anderen Entdeckungen, die der allverehrte Führer der englischen Shakespeare-Kritiker, Professor Pollard, in seiner Einführung des Buches von Alexander als epochemachend unterstreicht. Daß Greenes Angriff auf Shakespeare in seiner Todesbeichte, dem «Groatsworth of Wit», sich nicht gegen einen Plagiator und Plünderer seiner literarischen Arbeiten richte, sondern gegen den dichtenden Schauspieler Shakespeare, der mehr noch als seine Schauspielergenossen den armen Dramatikern ihr Verdienst wegnehme, daß es also ein Protest der Dramatiker gegen die Schauspieler («diese geschminkten Affen») sei, die reich werden von der Arbeit der armen Dichter — das haben Creizenach und ich selbst immer wieder erklärt, — so etwa 1911 in meiner Einleitung zur Shakespeare-Übersetzung der Goldenen Klassiker-Bibliothek, doch auch mehrmals im Shakespeare-Jahrbuch. Aber man glaubt in England, die deutsche Mitarbeit entbehren zu können. Auf der Jenaer Philologenversammlung 1921 habe ich einen im Shakespeare-Jahrbuch 58 (1922) abgedruckten Vortrag gehalten über Shakespeare als Bearbeiter älterer Dramen. Ich wies darin nach, daß Shakespeare nicht etwa, wie die herrschende Meinung war, als junger Anfänger die Stücke anderer Autoren zur Umarbeitung übernommen habe, sondern als reifer Künstler: «er wählte dazu theatralisch wirksame, poetisch veraltete Zugstücke «Jew», «Taming of a Shrew», «Troublesome Raigne of John», «Famous Victories of Henry V», «Hamlet», «Promus and Cassandra», darunter nur einmal, durch äußere Umstände veranlaßt, ein Werk eines berühmten Autors (Kyd).» Dasselbe hatte ich aber früher schon zu wiederholten Malen ausgesprochen, so etwa Sh.-Jb. 48, 275 (1912): «Man stelle sich doch vor, daß ein Berliner Theaterdirektor einen neueingetretenen Herrn Schulze beauftragte, die «Versunkene Glocke» ein bißchen umzuarbeiten, so daß ein Stück von Schulze daraus wird. Ja, das Verhältnis ist noch krasser: die berühmten Autoren lebten nicht nur, sondern waren gleichen Alters mit dem jungen Anfänger, und die Stücke könnten höchstens drei, vier Jahre alt gewesen sein. Solche Umarbeitungen wird man doch nur jemand überlassen, der die Garantie bietet, daß er etwas Besseres schafft als der ursprüngliche Autor. Marlowe, Greene und Peele sollen nun zwei Dramen über Heinrich VI. geschrieben haben, also die drei bedeutendsten Dramatiker der Zeit. Dann soll der Direktor der Strange-Truppe den jungen Shakespeare beauftragt haben, die Stücke umzuarbeiten. Ja, wozu? Hatte sie die Truppe rechtmäßig erworben, so war das doch sinnlos; gehörten sie aber einer anderen Truppe, so konnten sie doch nicht auf so plumpe Weise gestohlen werden . . .» Jetzt wird dies alles der Shakespeare-Forschung durch den Mund eines so hochbedeutenden Mannes wie Alfred W. Pollard als Entdeckung von Peter Alexander verkündet. Es ist natürlich schmerzlich für seine deutschen Freunde und Mitarbeiter, wenn sie eine solche Geringschätzung ihrer Arbeit erfahren müssen. Aber gleichzeitig ist es eine Genugtuung: die deutsche Shakespeare-Forschung scheint doch nicht so zurückgeblieben zu sein, wie ein Rezensent im Literary Supplement der Times (1930) meint, wenn gerade die dort uns (nicht mit Unrecht) als Meister vorgehaltenen Führer der «bibliographischen» englischen Forschung jetzt, 20—50 Jahre nachher, in die Bahnen der Deutschen einlenken.

Im inneren Ausbau hat Alexander von den Untersuchungen von Greg, Pollard und D. Wilson Nutzen gezogen: diese «bad Quartos» sind nicht, wie Delius und seine Anhänger glaubten, aus mangelhaften Stenogrammen von Theaterbesuchern zusammengestellt, sondern von wandernden Schauspielern aus Rollenmanuskripten oder Bruchstücken von solchen, hauptsächlich aber aus dem Gedächtnis, indem zwei Schauspieler, die außer ihrer Rolle auch die übrigen Teile durch zahlreiche Aufführungen kannten, so gut es ging, die Stücke wieder zusammenstoppelten. Eine grundlegende Unterstützung hat diese Theorie durch die ganz analogen Verhältnisse von verstümmelten Versionen der Dramen Sheridans erfahren, auf die schon George Steevens als Entgegnung gegen Malone hingewiesen hatte und die jetzt von Crompton Rhodes (Times Lit. Suppl. Sept. 1925 und Library 4th ser., vol. 9) eingehend untersucht worden sind. In zwei weiteren Punkten möchte Alexander unsere Auffassung von Shakespeares Anfängen verbessern: er sucht wahrscheinlich zu machen, daß Shakespeare als Schullehrer auf dem Lande (nach der auf den Schauspieler Beeston zurückgehenden, von Aubrey mitgeteilten Tradition) und dann als Mitglied der Pembroke-Truppe begonnen habe. Das erstere scheint mir unnötig zu sein zur Erklärung der in Shakespeares Erstlingswerken geflissentlich gezeigten Lateinkenntnisse, die auch ein Schüler der Stratforder Grammar-school sich sehr wohl erworben haben kann. Dagegen ist die Möglichkeit eines Eintritts Shakespeares bei den Pembroke-Players durchaus zuzugeben. Jedenfalls ist das Buch von Peter Alexander einer der wichtigsten Beiträge zur englischen Shakespeare-Forschung.

Eine Nachprüfung hat die Arbeit von Alexander (in ihrer ersten Fassung) durch eine Untersuchung derselben Frage in den University of Iowa Studies von seiten einer Schülerin Hardin Craigs, Miss Madeleine Doran[1]), gefunden. Ihre fleißige und systematische Durcharbeitung des ganzen Materials kommt zu einem im wesentlichen gleichen Ergebnis wie der englische Gelehrte, wenn sich auch in Einzelheiten Abweichungen zeigen. Danach ist die Folio-Version nach einem Souffleurbuch gedruckt. Die Quartos sind Bühnenbearbeitungen, aus dem Gedächtnis von Schauspielern zusammengestellt. Aber die so ersetzten Teile treffen so ziemlich jede Rolle der beiden Stücke, so daß keiner der Schauspieler wirklich im Besitz eines Rollenmanuskriptes sein konnte. Alexander hatte die Rollen von Suffolk und Clifford, die, wie er glaubte, vom selben Schauspieler übernommen waren, und von Warwick so korrekt befunden, daß er diesen beiden Schauspielern die Zusammenstellung der Stücke zuschrieb. Miss Doran fügt noch den Darsteller von Richard hinzu. Leider haben beide Forscher die grundlegende Untersuchung von Julia Engelen über die Rollenverteilung unbenutzt gelassen: nicht 22 Schauspieler waren nötig zur Darstellung, wie Miss Doran meint, sondern 10 Erwachsene für Teil II und 11 für Teil III, dazu für jeden Teil 3 Knaben (Julia Engelen, Sh.-Jb. 62, 56ff.). Nach Frl. Engelen hatte Suffolk auch die Rolle von Richard übernommen (was zu Miss Dorans Beobachtungen stimmen würde), Clifford die von Gloucester,

[1]) Madeleine Doran: Henry VI, Parts II and III. Their Relation to The Contention and the True Tragedy. [University of Iowa-Studies, Humanistic Studies, Vol. IV, Number 4.] Publ. by the University, Iowa City, Iowa. 1928. 88 pp. ($ 0.75.)

und Warwick die von Bolingbroke. Jedenfalls ist auch die Arbeit von Miss Doran als wertvolle Kontrolle der Untersuchung Alexanders zu begrüßen.

Es wird der zünftigen Literaturgeschichte von Außenstehenden vielfach zum Vorwurf gemacht, daß sie überall Entlehnungen beim Künstler feststellen wolle und keinen Blick mehr für das Originale habe. So wenig dies bei irgendeinem unserer bedeutenden Literarhistoriker zutrifft, so nützlich kann doch eine genaue Feststellung aller möglichen Entlehnungen für die weitere Forschung sein. Percy Allen[1]), keiner von der Zunft der Gelehrten, sondern ein Theaterkritiker, hat sich wörtliche und gedankliche Zusammenhänge zwischen Shakespeare und Jonson notiert und sucht den Einfluß von «Twelfth Night» auf «Everyman out of his Humour» und «Epicoene» und von «Julius Caesar» auf «Sejanus» zu zeigen. Ähnliche Studien weisen Entlehnungen im «Sommernachtstraum» aus «Titus Andronicus» (das er für ein Stück von Peele hält) und «Love's Labour's Lost» auf, und im «Pericles» aus verschiedenen Dramen Shakespeares. Es geht dabei nicht ohne Übertreibungen und Wiederholungen ab; man wird manchmal ein Fragezeichen machen; aber im ganzen ist doch nützliche Arbeit geleistet. Die moralischen Schlüsse möchte ich ablehnen: Jonsons Entlehnungen sind unbeabsichtigt; daß er mit Cordatus (Ev. Out) und mit Cordus (Sej.) Shakespeare auf die Bühne bringen will, glaube ich nicht. Allen selbst zitiert mit Recht p. 102 aus Jonsons Discoveries den Satz, der dessen erstaunliches Gedächtnis beweist: «I can repeat whole books that I have read» (LVI, Memories). Ein solches Gedächtnis bringt auch wider Willen Entlehnungen — und es handelt sich fast nur um Anklänge — in das Dichtwerk hinein.

Ein zweites Buch setzt diese Untersuchungen fort[2]): in Chapmans «Bussy d'Ambois» sieht er in den ersten drei Akten ebenso eine fortlaufende versteckte Kritik von Shakespeares «Twelfth Night», wie er es für dasselbe Stück in Jonsons «Every Man out of his Humour» in der ersten Arbeit nachzuweisen suchte. Der vierte Akt wird auf «Macbeth» zurückgeleitet, der fünfte und das Fortsetzungsstück «The Revenge of Bussy d'Ambois» auf «Hamlet». Aber in «Twelfth Night» selbst sieht Allen eine Art politischer Allegorie wie in Lylys Komödien, und zwar auf die Werbung des Herzogs von Alençon um Elisabeths Hand, 1572-79. Sogar wörtliche Anklänge an ein Gespräch zwischen Elisabeth und ihrem Minister Cecil, das der französische Gesandte in einem Geheimbericht nach Hause meldete, werden aufgedeckt. Hat sich der Verfasser gar nicht die Frage vorgelegt, wie der achtjährige Shakespeare dieses Gespräch belauscht haben kann? Das sind doch Dinge, die zur Zeit der Aufführung von «Twelfth Night» vor der Hofgesellschaft im Middle Temple 1602 keinen Menschen mehr interessierten. Ebenso wird für «Hamlet» ein politischer Hintergrund gesucht: Cecil (Lord Burleigh) ist Polonius — diese Hypothese mag noch am ehesten einleuchten, ist aber auch nicht neu —, seine Gattin, Lady Anne

[1]) Percy Allen: Shakespeare, Jonson, and Wilkins as Borrowers. With an Introduction by R. F. Cowl. Cecil Palmer, 49 Chandos Street, W. C. 2. [London 1928.] 236 pp. (7 s. 6 d. net.)

[2]) Percy Allen: Shakespeare and Chapman as Topical Dramatists. Cecil Palmer, W. C. 2 [London 1929]. 280 pp. (7 s. 6 d. net.)

Cecil, «teilweise» Ophelia, Edward de Vere, der 17. Graf von Oxford, der bekannte Dandy und Dichter, als Burleighs Schwiegersohn, ist Hamlet, sein Vetter Horatio de Vere natürlich Horatio. Auch von diesen Geschichten sprach man längst nicht mehr, als Shakespeare seinen «Hamlet» schrieb. Ich muß sagen, daß mir da Miss Winstanleys Parallelsetzung des «Hamlet» mit der schottischen Hofgeschichte, vor allem dem Darnley-Mord, viel geistreicher und überraschender erscheint; auch wohl Hermann Conrads Parallele mit Robert Essex. Diese Aufdeckung angeblicher Parallelen in der Zeitgeschichte verführt allzuleicht zu ungezügelter Spekulation, die keine Hindernisse mehr erkennt und überall Anspielungen wittert, wobei häufig die psychologische Wahrscheinlichkeit ganz außer acht gelassen wird.

Nur eben erwähnt mag der etwas dilettantische Versuch von Wilhelm Marschall werden, der den «Hamlet» unter nicht weniger als neun Dichter aufteilen will, die das Stück als Improvisation geschaffen hätten. Also, nicht nur ein dichtender Schauspieler Shakespeare, sondern gleich neun![1]) Was werden da die Baconianer sagen, die uns nicht einmal den einen glauben wollen? Aber der Verfasser dieser fünf Vorträge scheint selbst Schauspieler zu sein, wie aus der Form seiner Ausführungen hervorgeht, die uns anmuten wie die Reden eines Professors in einem modernen Drama. Es ist leider nur die Form, nicht die wissenschaftliche Methode.

Eine Plauderei über allerlei versteckte Doppelbedeutungen im «König Lear» ist der Vortrag von Edmund Blunden, dem Dichter und Kritiker, vor der Shakespeare Association[2]). Außer einem nützlichen Hinweis auf die Symbolik der Blumen, der freilich nicht neu ist, wird man nicht viel daraus für das Verständnis Shakespeares brauchen können.

Der Streit um Shakespeares Autorschaft der Volksaufstand-Szene in dem handschriftlich überlieferten Drama «Sir Thomas Moore» ist noch immer nicht zur Ruhe gekommen. Aber die Sache der Verteidiger von Shakespeares Verfasserschaft, die sogar glauben, hier ein Originalmanuskript des Stratforders zu haben, wird allmählich ungünstiger. Die paläographischen Argumente Sir Edward M. Thompsons sind größtenteils aufgegeben, der theatergeschichtlich wichtige Zusatz eines Schauspielernamens von Shakespeares Truppe scheint als Fälschung erwiesen zu sein (durch mikroskopische Untersuchung der Tinte). Samuel A. Tannenbaum[3]), dem wir die gewissenhafteste Prüfung der Handschrift Shakespeares verdanken, bringt jetzt einen Nachtrag zu seinem Buch «The Booke of Sir Thomas Moore» (New York 1927, vgl. Sh.-Jb. 63, 204) unter dem Titel «Shakspere and Sir Thomas Moore», in dem er sich mit seinen

---

[1]) Wilhelm Marschall: Die neun Dichter des «Hamlet». — «Shakespeare-Bausteine»-Verlag, Günther Marstrand, Heidelberg-Rohrbach (1928).

[2]) Edmund Blunden: Shakespeare's Significances. A Paper read before the Shakespeare Association [The Shakespeare Association], London, Humphrey Milford, Oxford Univnrsity Press 1929. (1 s. 6 p.)

[3]) Samuel A. Tannenbaum, M. D.: Shakespeare and «Sir Thomas Moore». New York, The Tenny Press; London, T. Werner Laurie, Ltd. 1929. 64 pp.

Kritikern, vor allem W. W. Greg und Dover Wilson, auseinandersetzt. Wie es bei solchen Auseinandersetzungen zu sein pflegt, wird der Ton mit jeder neuen Replik gereizter, was natürlich den persönlich unbeteiligten Leser peinlich berühren muß. Aber sachlich scheint mir das Recht doch in der Hauptsache auf Seiten des New Yorker Arztes zu liegen, weil dessen Methoden schärfere und deshalb sicherere sind. Gerade das Versagen so allgemein geschätzter Autoritäten wie Sir E. M. Thompson und Sir George Warner bei der exakten Prüfung der Handschriften läßt die Schwäche des vielfach auf subjektive Eindrücke aufgebauten englischen Standpunktes erkennen. Demgegenüber arbeitet Dr. Tannenbaum mit mikroskopischer Untersuchung der Tinte, mit Vergrößerungen der Handschrift, zahlreichen parallelen Facsimiles, so daß er von vornherein besser gewappnet ist als seine Gegner. Seine Identifikation von Hand A in «Sir Thomas Moore» mit Chettle und Hand B mit Heywood ist wohl zweifellos festgestellt. Die letztere wird durch drei Parallel-Facsimiles von Heywoods Schrift in «Sir T. Moore», «Escapes of Jupiter» und «Captives» noch besonders verdeutlicht.

5. Zeitgenössische Literatur.

Seit dem Erscheinen von Bries Buch über Sidneys «Arcadia» 1918 (vgl. Sh.-Jb. 55, 176) ist durch den erstmaligen Druck der nur handschriftlich überlieferten älteren Fassung im vierten Bande von Feuillerats Ausgabe der Werke Sidneys ein so wichtiges neues Material zutage gefördert worden, daß manche Fragen notwendig eine neue Beleuchtung erfahren müssen. Professor Zandvoort[1]) in Nimwegen hat sich die Aufgabe gestellt, aus der Vergleichung der beiden Versionen das Wachstum von Sidneys Kunst und Denken festzustellen. Die erste Fassung, die er die «Old Arcadia» nennt, ist «some time between 1577 and 1581» entstanden. Ich sehe nicht ein, warum wir von dem auf dem Phillips-Manuskript ausdrücklich angegebenen Datum 1580 abweichen sollen, wie ich Sh.-Jb. 55, 176 auch gegen Bries Datierung (1579) geltend gemacht habe. Ich glaube auch an eine Beeinflussung durch den Euphues (1579) mit Bezug auf das Freundespaar als Helden: damit steht Sidneys Abweisung des geschnörkelten Euphues-Stils in der «Apology for Poetry» (vgl. Brie p. 184) nicht im Widerspruch. Die zweite Fassung, die «New Arcadia», ist bekanntlich in zwei verschiedenen Formen im Druck herausgegeben: in Quart 1590 durch Fulk Greville, und in Folio 1593 durch Mary Pembroke, Sidneys Schwester. Der erste Druck ist vielfach fehlerhaft, der zweite künstlich zurechtgestutzt, expurgiert, und geflickt. Daneben aber haben wir sechs Handschriften der älteren Fassung, von denen eine — das Clifford-Ms. der Bibliothek des verstorbenen W. A. White in New York — von Feuillerat als Band 4 seiner Ausgabe (1924) abgedruckt worden ist. Mit Bezug auf die Erzählungskunst wendet sich Zandvoort gegen die Theorie von Brie, der eine allegorische Grundlage, eine «Moralisierung» in der Arcadia aufdecken wollte, und meint, es sei keine Spur einer solchen Absicht von Sidney zu entdecken. Zweifellos ist Brie zu weit gegangen, wenn er die Arcadia direkt in Parallele mit der Feenkönigin stellt: ich habe schon Sh.-Jb. 55, 177 darauf hingewiesen, daß ein gewisser Unterschied darin besteht, ob die ethische Lehre

[1]) R. W. Zandvoort: Sidney's Arcadia. A comparison between the two versions. Amsterdam, N. V. Swets & Zeitlinger, 1929. 215 pp.

die Struktur des ganzen Werkes ausmacht, wie in Tennysons «Idylls of the King», oder nur im einzelnen Charakter und Ereignis zu finden ist, wie hier (auch nach Brie) in der «Arcadia». Nur das erstere ist wirkliche «Moralisation». Die «Feenkönigin» aber ist durch ihre allegorischen Figuren noch mehr als dies, d. h. eine Allegorie. So wird man Zandvoorts Einwänden zustimmen müssen. Sein Buch ist eine ausgezeichnete Ergänzung zu Bries Arcadia-Studien.

Thomas Nashe, der «junge Juvenal» unter den elisabethanischen Schriftstellern, gibt als sein stilistisches Ideal Aretin an, und es wäre befremdend, wenn die Angabe McKerrows in seiner ausgezeichneten Ausgabe von Nashes Werken richtig wäre, daß sich kein Einfluß des großen italienischen Pamphletisten bei dem englischen Nachfolger nachweisen lasse. So untersucht eine Münsterer Dissertation von Frithjof Liedstrand Metapher und Vergleich in Nashes «Unfortunate Traveller» und bei seinen Vorbildern Rabelais und Aretino[1]). Nashe hat nicht wörtlich aus ihnen entlehnt, sondern die stilistische Methode des Satirikers bei ihnen studiert. Aber daß er in dieser Hinsicht unter ihrem direkten Einfluß stand, scheint unzweifelhaft. Shakespeare, der Nashes Roman sicher kannte, mag auch indirekt von diesem Einfluß im grotesken Vergleich berührt worden sein — etwa wenn Falstaff sich und seinen kleinen Pagen mit einer Sau vergleicht, die ihren ganzen Wurf bis auf ein Ferkel aufgefressen hat.

6. Zeitkultur.

Zu dem Problem des Geistes im «Hamlet» bringt eine interessante Publikation von J. Dover Wilson[2]) wichtiges Material: es ist ein Neudruck — absolut diplomatisch genau — der Übersetzung von Ludwig Lavaters Traktat «De Spectris» (1570), die 1572 von R. H. besorgt worden war. Der Züricher evangelische Theologe geht mit aller Gelehrsamkeit und einer erdrückenden Fülle von Anekdoten dem mittelalterlich-katholischen Geisterglauben zu Leibe. Dieser Glaube hing mit der Lehre vom Fegefeuer zusammen: von da konnten ungereinigte Seelen zurückkehren, um etwas Vergessenes nachzuholen oder eine Warnung auszusprechen. Der Protestantismus, der kein Fegefeuer mehr hatte, konnte auch diese Art der Seelenrückwanderung nicht anerkennen; denn Himmel und Hölle ließen die Seelen nicht mehr los. So konnte man die Geister nur als Teufel oder Engel auffassen, die die Gestalt Verstorbener angenommen haben. Andere gingen noch weiter und lehrten, wie der Skeptiker Reginald Scot in seiner «Discovery of Witchcraft» (1584), daß die Geister nur Ausgeburten überhitzter Phantasie seien oder gar nur Betrug. Alle drei Anschauungen, so führt die Einleitung von Dover Wilson aus, finden sich in den Szenen mit dem Geist im «Hamlet» vertreten. Ein Anhang bringt Auszüge aus der voluminösen katholischen Gegenschrift von Pierre Le Loyer (IV Livres des Spectres, 1586), die aber erst nach dem «Hamlet», 1605, eine englische

---

[1]) Frithjof Liedstrand: Metapher und Vergleich in «The Unfortunate Traveller» von Thomas Nashe und bei seinen Vorbildern F. Rabelais und P. Aretino. Dissertation Münster 1929. 138 pp.

[2]) Lewes Lavater: Of Ghostes and Spirites walking by Nyght, 1592. Ed. with Introduction and Appendix by J. Dover Wilson and May Yardley. Printed for the Shakespeare Association at the University Press Oxford. London, Humphrey Milford, 1929. 251 pp. (16 s. net.)

Übersetzung gefunden hat. Der Herausgeber hat durchaus recht, wenn er sagt, daß man ohne Kenntnis dieser Literatur die Geisterszenen im «Hamlet» nicht richtig verstehen könne. Deshalb sind wir ihm dankbar für die wertvolle Veröffentlichung.

Mehr als sein Titel verspricht, bietet eine recht gute Untersuchung von Joachim Heinrich[1]) über die Frauenfrage bei Steele und Addison: gegenüber diesem Thema, das im wesentlichen nur auf eine Zusammenstellung der Stellen aus den drei moralischen Zeitschriften Tatler, Spectator, Guardian herauskommt, nimmt die umfangreiche Einleitung über Frauenfrage und Frauensatire des 17. Jh. auf mehr als 100 Seiten, sowie eine Bibliographie der weiblichen Autoren des 17. Jh. unser Interesse auch hier gefangen. Es sind sehr fleißige und nützliche Sammlungen, bei denen man allerdings eine so wesentliche Vorarbeit wie die von Irmgard v. Ingersleben über Overburys Frauenpreis und seine Vorläufer (1921, vgl. Sh.-Jb. 58, 141) vermißt. Solch gute Anfängerarbeiten wollen ja im wesentlichen als Materialsammlungen gewertet werden.

Hier muß auch noch das schöne Buch von Levin L. Schücking[2]) über die Familie im Puritanismus erwähnt werden, obwohl es seinem Thema nach nicht mehr in unseren Rahmen gehört. Denn in der Hauptsache ist es doch das 17. und 18. Jh., denen sein Interesse zukommt. Über die Familie bei Shakespeare (Englische Studien 62, 187) hat Schücking ja, ebenso wie über Shakespeares Persönlichkeitsideal (Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 1927, 3, 324), in besonderen Aufsätzen schon gehandelt. Aber ich möchte sein neues Buch als die beste Arbeit auf dem neuerdings in Deutschland vielleicht etwas zu sehr zur Herrschaft gelangten Gebiet der Kulturwissenschaft empfehlen. Es ist ein Vorbild, wie Literaturgeschichte mit Kulturgeschichte verknüpft werden kann. Wir dürfen freilich solche Arbeiten nicht von Anfängern erwarten: hier ist alles Material mit starker Hand zusammengefaßt zu einem lebendigen Bilde, das nun wieder die einzelnen literarischen Persönlichkeiten, denen es zum Hintergrund wird, neu beleuchtet.

Die Figur des Iren in der englischen Literatur von den ersten Anfängen bis zu Maria Edgworth und Thomas Moore verfolgt eine breite Übersicht von Fritz Mezger[3]). Solche Arbeiten stellen an die Belesenheit und den Fleiß des Verfassers ungewöhnlich hohe Anforderungen. Man wird dies dankbar anerkennen, auch wenn keine Vollständigkeit erreicht ist und die erstrebte Entwicklungslinie in einem ermüdenden Zickzack verläuft. Gerade für das elisabethanische Drama war trotz des Heranziehens der gelehrt-politischen Literatur nach Eckhardts fleißigen Zusammenstellungen nicht mehr viel Neues

[1]) Joachim Heinrich: Die Frauenfrage bei Steele und Addison; eine Untersuchung zur englischen Literatur- und Kulturgeschichte im 17./18. Jahrhundert. [Palaestra, hrsg. von A. Brandl und J. Petersen, 168.] 1930, Mayer & Müller, Leipzig. 261 pp. (RM. 17.—).

[2]) Levin L. Schücking: Die Familie im Puritanismus. Studien über Familie und Literatur in England im 16., 17. und 18. Jh. 1929, Leipzig, B. G. Teubner.

[3]) Fritz Mezger: Der Ire in der englischen Literatur bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. [Palaestra, hrsg. von A. Brandl und J. Petersen, 169.] 1929, Mayer & Müller, Leipzig. 214 pp. (RM. 12.—).

zu finden. Das Hauptinteresse am Irländer setzt ja auch erst in der Restaurationszeit ein, wo aus dem verarmten Lande zahlreiche Auswanderer in England, ja in ganz Europa Verdienst suchten. Gerade dieser Teil scheint mir aber gegenüber dem früheren etwas zu kurz gekommen zu sein. Sehr bedauern wird jeder Benutzer einer solchen Sammelarbeit das Fehlen eines Registers.

7. Nachleben Shakespeares.

Einen heute wenig bekannten Lustspieldichter des 18. Jh., Samuel Foote, hat sich Mary M. Belden[1]) zum Gegenstand einer Monographie gewählt, die mit großem Fleiß das ganze Material zusammenträgt und ein lebendiges Bild zeichnet. Foot ist mehr für die Kulturgeschichte als für die eigentliche Literatur wichtig, denn seine satirischen Charakterpossen können keinen hohen Rang in der dramatischen Dichtung beanspruchen. Sein literarischer Stammbaum geht kaum auf Shakespeare, sondern auf Molière, Corneille, Lesage zurück. Aber seine Persönlichkeit stand so recht im Mittelpunkt der Tagesliteratur, wobei ihm sein nie versagender Witz über manche Charakterblößen hinweghalf — sein Kampf mit den Methodisten und noch viel mehr sein Angriff gegen eine hochadelige Dame endeten sehr unrühmlich für ihn. Recht hübsch ist seine Erfahrung bei dem von Garrick 1764 in Stratford arrangierten Shakespeare-Jubiläum, die zeigt, daß unsere heutigen Wirte doch sehr nette Leute sind im Vergleich zu ihren Vorgängern im 18. Jh. Nach Zeitungsnachrichten hatte Foote in Stratford bei diesem Fest 9 Guineas (nach heutigem Wert etwa 400 Mark) für sechs Stunden Schlaf zu bezahlen und zwei Schilling extra «for being told what o'clock it was».

Das tiefe Erleben Shakespeares durch Kleist hat schon zahlreiche Untersuchungen über die Art dieser Beeinflussung von Kleists Kunst hervorgerufen. Meta Corssen[2]), von der wir schon zwei Arbeiten über dieses Thema haben — darunter einen Aufsatz im 58. Bande dieses Jahrbuchs über Kleists und Shakespeares dramatische Gestalten —, hat ihre Studien zu einem feinsinnigen und anregenden Buch zusammengefaßt. Sie zeigt die zartesten Fäden auf, die sich von Shakespeare zu Kleist hinüberspinnen. Nicht immer können wir unterscheiden, wo innere Verwandtschaft und wo Entlehnung die Ähnlichkeit verursacht. «Aus Shakespeares Welt flossen ihm, weil er ihr innerlich nahe stand, unmittelbar belebende Kräfte zu, oft ohne daß es ihm bewußt wurde.» «Romeo», «Othello», «Lear» sind die Tragödien, denen Kleist am tiefsten verbunden ist. Von «Maß für Maß» zum «Zerbrochenen Krug» gehen andere Beziehungen. Auch die Königsdramen und «Julius Cäsar» verraten ihren Einfluß. In seinem letzten Drama, dem «Prinzen von Homburg», «erscheint Kleist auf der Höhe seines Schaffens in größter Nähe von Shakespeares dichterischer Welt». Gegenüber Gundolf ist die größere Sachlichkeit und strengere Kritik von Frl. Corssen anzuerkennen.

---

[1]) Mary M. Belden: The Dramatic Work of Samuel Foote. [Yale Studies in English 80.] New Haven: Yale University Press; London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 224 pp. (11 s. 6 d.)

[2]) Meta Corssen: Kleist und Shakespeare. [Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, begr. v. F. Muncker, hrsg. v. W. Brecht, 61.] Weimar, Verlag von Alexander Duncker, 1930. 208 pp. (RM. 10.—.)

II. Einzelreferate.

Alois Brandl, Shakespeare: Leben—Umwelt—Kunst. (Geisteshelden Bd. 8.) 4. Aufl., vermehrt um ein Vorwort. Wittenberg, A. Ziemsen, 1929.

Die neue Auflage enthält als Zugaben zu dem ansonsten unveränderten Abdruck der vorhergehenden einen einleitenden Aufsatz «Was ist uns Shakespeare heute?» und einen kurzen Nachtrag, der die von C. R. Haines in der Quarterly Review Okt. 1921 mitgeteilte Eintragung des Todes einer Jane, Tochter des William Shakespeare, am 8. August 1609 im Kirchenbuch der Pfarre St. Clement Danes in London im Zusammenhang mit der Erwähnung von drei Töchtern des Dichters bei Rowe auf eine illegitime Tochter Shakespeares bezieht und daraus auch literarische Weiterungen auf die Darstellung der Eifersucht in den Dramen zieht. Es ist schade, daß nicht auch ein Nachtrag zu der Bibliographie angeschlossen wurde.

Der einleitende Aufsatz ist als persönliches Bekenntnis des Shakespeare-Forschers und Anglisten Brandl zu werten, der sich darin mit den Kriegs- und Nachkriegserlebnissen auseinandersetzt. Die Zeit, da Shakespeare dem gebildeten Deutschen, dem deutschen Theater, Dramatiker und Anglisten der Mittelpunkt künstlerischen Erlebens und wissenschaftlicher Forschung war, scheint vorbei zu sein, genau so wie die Zeit blinder Anglomanie. Brandl weist demgegenüber darauf hin, was uns Shakespeare immer noch lehren kann und lehren sollte: nach ihm «mutige, beharrliche, im richtigen Augenblick richtig zugreifende Energie», «Kunstmittel, sachkundig erschaut und tagesgerecht verwendet», die unserem heutigen Theater nottun, soll es aus seinem künstlerischen Tiefstand gerettet werden, Lebensweisheit, für den einzelnen so gut wie für die Gesellschaft. Sollte man nicht noch eine Mahnung an unsere anglistische Wissenschaft hinzufügen, die Arbeit an Shakespeare und seinen Zeitgenossen nicht so sehr anderen, gewiß auch lockenden Aufgaben gegenüber ruhen zu lassen, so daß Engländer und Amerikaner fast ganz die Führung in Händen haben?

Innsbruck. **K. Brunner.**

Zeitschriftenschau.

Von

Bernhard Beckmann und Hubert Pollert.

I. Vorläufer Shakespeares.

Lyly.

R. W. Bonds Vermutung, daß Lyly vorübergehend eine Stellung im Office of the Revels innehatte, ist nach den Eintragungen im Rechnungsbuch des Schatzamtes für 1586/87 und 1590/91 durchaus nicht so unwahrscheinlich, wie Sir E. Chambers es hingestellt hat. Thomas Blagrave starb bereits 1590; bis zu seinem Tode behielt er seine Bezüge aus dem Amte als Sekretär am Office of the Revels bei, obwohl er seit 1586 das einträglichere Amt des Surveyor of the Works innehatte (B. M. Ward in Rev. Engl. Stud. 5 [1929]; p. 57).

Zu unrecht hat man bisher in dem ersten Liede von «Alexander und Campaspe» eine späte Interpolation gesehen, weil dort kanarischer Wein erwähnt wird. Freilich wird dieser zum ersten Male 1597, 13 Jahre nach dem Erscheinen des Dramas, erwähnt, aber die Handelsbeziehungen nach den Kanarischen Inseln waren schon seit dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts so lebhaft, daß in den vornehmen Kreisen, vor denen die Knaben Lylys Stücke aufführten, schon weit früher kanarischer Wein bekannt sein konnte (George W. Whiting in Mod. Lang. Notes 45 [1930]; p. 148).

Marlowe.

F. S. Boas hatte (Nineteenth Cent., Oct. 1928) die Entdeckungen Hotsons durch den Nachweis ergänzt, daß Robert Poley Beziehungen zu Marlowes Freund Thomas Walsingham unterhielt und in Diensten der Regierung stand. A. K. Gray wies jüngst Marlowes Tätigkeit als Regierungsspion nach. Gestützt werden diese Untersuchungen durch eine Arbeit von Ethel Seaton (Rev. Engl. Stud. 5 [1929]; p. 273), die alle um Marlowe nachweisbaren Gestalten aus dem Jahre 1593 in den Kreis ihrer Nachforschungen zieht: Robert Poley, James und John Tipping, Richard Cholmley, Jasper Borage und Henry Young. Es ist ein abstoßendes Bild menschlicher Verworfenheit, das sich hier vor unseren Augen enthüllt, und wegen der gegenseitigen Heuchelei, des Verrats und Gegenverrats nicht leicht die Rolle jedes einzelnen zu bestimmen. Fest steht, daß sie alle in irgendeiner Aufgabe am Babington- und Stanley-Komplott 1586 und 1593 beteiligt waren.

Spuren der Benutzung von Philippus Lonizerus' «Chronicorum Turcicorum tomi duo» könnte man in Personen- und Ortsnamen des «Tamburlaine» sehen. Daneben kannte Marlowe vielleicht auch noch die Türkengeschichte des Chalkondylas und die Kosmographien Belleforests und André Thevets. Seitdem wir von seiner Tätigkeit in Frankreich wissen, eröffnen sich uns ganz neue Aussichten hinsichtlich seiner literarischen Abhängigkeit (Ethel Seaton in Rev. Engl. Stud. 5 [1929]; p. 385).

Die psychologische Literatur des 16. Jahrhunderts hat sich oft mit den Charaktereigenschaften des Cholerikers beschäftigt und einen festen Typ als Vertreter dieses Temperamentes ausgebildet. Nach ihm scheint Marlowe den Tamburlaine gezeichnet zu haben (C. Camden in Mod. Lang. Notes 44 [1929]; p. 430).

H. M. Flasdieck geht in einem Aufsatz der Möglichkeit nach, Marlowes «Faust» aus den Anspielungen heraus zu datieren, die sich in zeitlich fixierbaren Werken der zeitgenössischen Literatur finden. Daneben untersucht er das Verhältnis des Dramas zur Faustballade. Die Quellenforschungen führen zu dem Resultat, daß nur das englische Faustbuch als Quelle für Marlowe in Betracht kommt. Das deutsche Faustbuch kam schnell nach England, aber nicht viel vor Ende 1587. Wir besitzen als erste englische Übersetzung des Faustbuches ein Exemplar von 1592. Daneben muß eine frühere, aber verlorengegangene Übersetzung angenommen werden, wenn nicht die Möglichkeit ins Auge gefaßt werden soll, daß das dem Druck von 1592 zugrundeliegende Übersetzungsmanuskript aus ungewissen Gründen lange Zeit ungedruckt blieb, aber Marlowe zugänglich war (Engl. Stud. 64 u. 65 [1929 u. 1930]; p. 320 bzw. p. 1).

II. Shakespeares Werke.

Love's Labour's Lost.

A. Eichler folgt einer von J. Dover Wilson (in seiner Ausgabe von L.L.L. im «New Cambridge Shakespeare», p. XXIV, p. 115, p. 127) vorgetragenen Ansicht, daß das Originalmanuskript der «Verlorenen Liebesmüh» für eine Aufführung im Hause eines Hochadeligen bestimmt gewesen sei, und untersucht diese Auffassung näher. (Engl. Stud. 64 [1929]; p. 352). Aus der Betrachtung der Inszenierungsfragen folgert Eichler, daß die erste Niederschrift der Dichtung ein Buch darstellte, das nicht für den Regisseur des Volkstheaters bestimmt war, sondern andere Bühnenverhältnisse im Auge hatte. Dafür, daß ähnlich wie beim «Sommernachtstraum» und beim «Sturm» ein höfisches Regiebuch auch die Grundlage des ersten Textes der «Liebesmüh» abgegeben hat, spricht nach Eichler die Reichhaltigkeit der Bühnenanweisungen und die große Armut an den für eine Volksbühne wie «Curtain» und «Globe» unentbehrlichen Ortsangaben.

Titus Andronicus.

1905 hat Evald Lunggren (Sh.-Jb. 41, 211) die neu gefundene 1. Quarto des «Titus Andronicus» mit der von 1600 verglichen. Neuere Herausgeber des Dramas haben sich den vorgeschlagenen Textkorrekturen gegenüber mehr oder minder zurückhaltend gezeigt, nach der Mutmaßung von J. S. G. Bolton (Publ. Mod. Lang. Assoc. 44 [1929]; p. 765) aus dem Grunde, weil sie annehmen, daß der echte Text in den auf die 1. Quarto folgenden Ausgaben vorliegt, für

die die Herausgeber Shakespeares Manuskript benutzen konnten, wenn nicht gar der Dichter selbst seinen Text revidiert hatte. Bolton bemüht sich nachzuweisen, daß der Dichter weder direkt noch indirekt mit allen nach 1594 eingetretenen Textänderungen etwas zu tun gehabt hat und daß die Abgeneigtheit, zum ursprünglichen Text von 1594 zurückzukehren, unbegründet ist. Er sucht wahrscheinlich zu machen, daß III, 2 nach 1594 den beiden Darstellern des Titus und Marcus zuliebe von Shakespeare hinzugefügt worden ist und daß die Varianten der 2. (1600) und 3. Quarto (1611) und der Folio von 1623 sich aus der Nachlässigkeit der Buchdrucker erklären. Für eine Neuherausgabe des Dramas schlägt Bolton vor, wenn möglich, der 1. Quarto zu folgen und nur, wo diese versagt, der 2.

Die Geschichte des Dramas vor und nach seiner Bearbeitung durch Shakespeare verfolgt in vorsichtiger Abwägung der überlieferten Angaben Austin K. Gray (Stud. in Phil. 25 [1928]; p. 302). Die Tagebuch-Notiz Henslowes vom 23. Jan. 1594 zeigt deutlich, daß es sich um ein „neues», d. h. überarbeitetes älteres Stück handelt. Am 28. September des voraufgegangenen Jahres war die Pembroke-Truppe zusammengebrochen. Ihr Eigentum, und damit der «Titus Andronicus», gingen über in Henslowes Besitz. Dieser händigte das Stück der Sussex-Gesellschaft aus, aber nicht vor dem 7. Dezember 1593, denn erst an diesem Tage kehrte die Truppe nach einer längeren Fahrt durch die Provinzen nach London zurück. In den folgenden sieben Wochen wurde das Stück dann von Shakespeare einer Ausarbeitung unterzogen. An dem Zeugnis von Francis Meres für Shakespeares Tätigkeit kann nicht gerüttelt werden. Er war mit Thomas Nashe befreundet und muß deshalb auch Danter, den Drucker der Q 1, gekannt haben. Nashe wohnte nämlich nicht nur in dessen Haus, sondern half auch in seiner Druckerei. — Der Winter 1593/94 steht nun für Shakespeare inmitten zweier wichtiger Ereignisse. Voraufgeht die Veröffentlichung von «Venus und Adonis» und hernach folgt die der «Lucretia». Kein Wunder, daß sich Reflexe von beiden in der Überarbeitung wiederfinden. Unlösbar wird freilich die Aufgabe bleiben, Shakespeares Anteil im einzelnen festzustellen.

Richard II.

E. M. Albright hatte den Nachweis versucht, daß Shakespeare Haywards Geschichte neben Holinshed benutzte, ohne die umgekehrte Abhängigkeit zu erwägen. Wenn Hayward vor Gericht sagte, daß er eine beanstandete Stelle seines Werkes vor drei Jahren (d. i. 1598) gelesen habe, so würde seine Angabe zeitlich zu Shakespeares Drama passen (Ernest P. Kuhl in Stud. in Phil. 25 [1928]; p. 312).

The Merchant of Venice.

Das Bestreben, in Shakespeares Dramen politische Anspielungen zu suchen, treibt immer noch die eigenartigsten Blüten. «Der Kaufmann von Venedig» ist nach Andrew Tretiak nichts anderes als die Behandlung des Ausländerproblems durch Shakespeare auf der Bühne. Shylock ist der Vertreter dieser Bewohner Londons. Die Wahl eines Juden für diese Aufgabe war die einzige Möglichkeit für Shakespeare, um die Ausländerfrage überhaupt auf die Bühne zu bringen, ohne in Konflikt mit der Behörde zu kommen. In der Heirat Jessicas mit Lorenzo deutet Shakespeare die eine, in der Konversion Shylocks die andere

Lösung an. Wie bei Shylock der fremde Glaube die Kluft bildet, so bei den Refugiés das eigene nationale Bewußtsein. Nur Verzicht kann hier wie dort die Lösung bringen (Rev. Engl. Stud. 5 [1929]; p. 402).

Auf festerem Grunde steht die Arbeit von Beatrice D. Brown (Mod. Lang. Notes 44 [1929]; p. 227). Sie bringt mittelalterliche Erzählungen mit derselben Grundform: der Liebe eines jungen Christen zu einem jüdischen Mädchen. Gerade in diesem Punkte unterscheidet sich die Novelle Masuccios, auf die die Lorenzo-Jessica-Handlung zurückzuführen ist, von der Darstellung Shakespeares.

As You Like It.

Im Anschluß an seine Untersuchung über «Verlorene Liebesmüh» befaßt sich A. Eichler auch mit «Wie es euch gefällt» (Eng. Stud. 64 [1929]; p. 352). Eine Aufführung des Stückes im höfischen Kreis läßt sich nicht dokumentarisch beweisen; aber Stoff und Form der Dichtung lassen wohl die Vermutung zu, daß, möglicherweise auf Anregung der Königin oder der Hofaristokraten, eine uns nicht verbürgte Vorstellung im Rahmen des Hofes stattgefunden hat. Für die Annahme spricht das Fehlen solcher Worthilfen im Text, die für Besucher des Volkstheaters unerläßlich gewesen wären. Auch die Ortsangaben in dem erhaltenen Text sprechen nicht dagegen.

Measure for Measure.

Auf die Gleichartigkeit des Themas in Claude Rouillets lateinischer Tragödie «Philamira» 1556 und Shakespeares «Maß für Maß» hat schon Creizenach hingewiesen. Ein Vergleich mit Shakespeares unmittelbarer Quelle läßt die Möglichkeit zu, daß Whetstone Rouillets Drama neben Giraldi Cinthios «Hecatomithi» kannte und im Aufbau der Handlung sich an sie anlehnte (F. E. Budd in Rev. Engl. Stud. 6 [1930]; p. 31).

Hamlet.

L. L. Schücking hatte bei den Worten an Ophelia III 1, 148: «I have heard of your paintings too, well enough; God has given you one face, and you make yourselves another» an eine Reminiszenz Shakespeares an Arthur Dents «The Plain Mans Pathway to Heaven» gedacht. M. P. Tilley zeigt (Rev. Engl. Stud. 5 [1929]; p. 312), daß die Polemik gegen die Bemalung der Gesichter bei den Frauen namentlich bei den Puritanern allgemein üblich war, und sich auch bei Dekker und Beaumont und Fletcher findet. Sie läßt sich zurückverfolgen bis zu den Kirchenvätern. Nicht ohne Grund sind jene beiden Verse in der F von 1623 geändert: man sieht an der Verteidigung der Gesichtsbemalung in Chapmans «Sir Giles Goosecap», daß es später nicht mehr angebracht war, gegen die verbreitete Sitte öffentlich anzugehen.

Die auffallende Verwandtschaft zwischen der Stelle vom «Rauhen Pyrrhus» in Hamlet II, 2, 460—551 und dem Bericht des Aeneas in dem Dido-Drama von Marlowe und Nashe hat mehrfach zu Erklärungsversuchen gereizt. In einer neuerlichen, eingehenden Untersuchung des Verhältnisses der beiden Dichtungen zueinander kommt Else von Schaubert zu folgendem Ergebnis (Anglia 53 [1929]; p. 374). Dem Teile des Aeneas-Berichtes aus der «Dido», der den Versen vom «Rauhen Pyrrhus» im «Hamlet» entspricht, liegt Giraldi

Cinthios «Orbecche» zugrunde. Die Verfasserin nimmt als wahrscheinlich an, daß die gesamte Pyrrhus-Stelle bereits im «Urhamlet» gestanden hat und mit bewußter Blickrichtung auf die «Dido» von Marlowe und Nashe geschrieben ist. Nach dem heute vorliegenden Material scheint es, daß die «Dido» vor dem «Urhamlet», also vor 1588 zu datieren ist. Die bekannte Vorrede von Nashe zu Greenes «Menaphon» erscheint im Zusammenhang der Darlegungen der Verfasserin in neuem Lichte.

Troilus und Cressida.

Nach E. Eckhardt (Engl. Studien 64 [1929]; p. 370) hat Thersites wie etwa der antike Chor die Aufgabe, des Dichters eigene Anschauungen auszusprechen. Thersites ist verwandt mit dem Narren, als witziger Feigling mit Falstaff. Er ist ein Schuft, aber seine Kritik trifft im Kern meist zu. Aus ihm spricht Shakespeares Pessimismus jener Zeit, ferner des Dichters Auffassung von den Helden des trojanischen Krieges.

Auf Benutzung von Caxtons «Recuyell of the historyes of Troye» durch Shakespeare weisen einige inhaltliche und wörtliche Ähnlichkeiten im 4. Akt hin (Elizabeth Klein in Modern Language Notes 44 [1929]; p. 435).

Macbeth.

W. W. Greg berichtigt die Angabe S. A. Tannenbaums, daß im Stationers' Register nirgendwo eine Ballade «Macdobeth» erwähnt werde. Die Eintragung findet sich in dem noch ungedruckten Teile — vielleicht ist auch «Macedbeth» zu lesen — und ist eine moderne Fälschung (Mod. Lang. Notes 45 [1930]; p. 141 s. Sh.-Jahrb. Bd. 65, p. 225).

Lear.

Die von Rudolf Genée geäußerte Ansicht, daß der Wiener Aufführung 1780 der Text von Schröder zugrundegelegen habe, sucht K. Brunner (Engl. Studien 64 [1929]; p. 362) zu berichtigen. Er weist nach, daß der Aufführungstext nicht der Schröderschen Bearbeitung völlig entspricht. Es handelt sich um kleinere textliche Abweichungen und Streichungen, die zum Teil durch die Rücksichtnahme auf die Zensur zu erklären sind, besonders aber um eine Hauptänderung in der letzten Szene von Akt V, die nicht aus der Schröderschen Bearbeitung sondern aus der von J. Chr. Bock stammt, der Shakespeares Drama sehr frei bearbeitet hatte. Man wollte in Wien keinen tragischen Schluß.

A Winter's Tale.

In einer Reihe von textkritischen Bemerkungen und Textänderungsvorschlägen sucht S. A. Tannenbaum (Phil. Quart. 7 [1928]; p. 358) Unklarheiten im «Wintermärchen» aufzuhellen. U. a. ist er im Gegensatz zu der Tradition, die I, 1 in ein Vorzimmer und I, 2 in ein Staatszimmer verlegt, der Ansicht, daß die zwei Szenen von Shakespeare als eine beabsichtigt waren, da der Abgang von Archidamus entgegengesetzt der Gepflogenheit des Dichters ebensowenig motiviert wird, wie der des Edmund in König Lear I, 1. Die Schreibweise «Loues» (V, I, 218) statt «Love» ist aus einer Mißdeutung des End-e in der ursprünglichen Handschrift zu erklären. Der Versuch von Furness, die Eifersucht des Leontes

gegen seine Gattin Hermione psychoanalytisch zu deuten, wird als unhaltbar zurückgewiesen. Während A. W. Pollard (Sh.'s Folios and Quartos, 1909, p. 135) der Auffassung ist, daß sich in den Bühnenanweisungen des Dramas keine Spur von solchen Eintragungen findet, wie sie der Souffleur in die Bühnenhandschriften zu machen pflegte, glaubt Tannenbaum, aus den Szenenanfängen von II 2, II 3, III 3, IV 4, V 1, V 3 nach der Folio den entgegengesetzten Schluß ziehen zu können.

Venus und Adonis.

Max Dürhofers These, daß Sh. bei «Venus und Adonis» das lateinische Original Ovids, nicht Goldings Übersetzung benutzt habe, wird wesentlich entkräftet durch Hazelton Spencers Untersuchung (Mod. Lang. Notes 44 [1929]; p. 435). Shakespeare kannte sicherlich Goldings Übertragung, obwohl er sich mit ihm nur selten berührt. Er war bei seiner Dichtung eben weithin eigenschöpferisch und unabhängig.

Lucrece.

Das «Argument» vor Shakespeares «Lucrece» unterzieht Wilhelm Marschall (Anglia 53 [1929]; p. 102) einer eingehenden Untersuchung. Das Argument folgt Livius und Bandello, nicht Ovid, woraus M. schließt, daß der Dichter diese beiden Quellen zuletzt gelesen habe. Der Unterschied im Sprachschatz des Arguments von dem des Textes ist ihm ein Beweis für eine zeitliche Pause zwischen beiden Teilen.

Shakespeare und das ältere Drama.

Katherine Haynes Gatch weist auf zahlreiche Anspielungen Shakespeares auf typische Gestalten des frühen englischen Dramas und seiner vielgestaltigen Vorläufer hin (Philol. Quart. 7 [1928]; p. 27). Bei diesem Wiederaufgreifen altvertrauter dramatischer Figuren lag es nicht in des Dichters Absicht, die alten Spiele als Quellen literarisch auszuwerten, sondern dramatische Gestalten und Situationen in seinen eigenen Dichtungen durch die Hinweise auf solche durch jene Spiele volkstümlich gewordenen Erscheinungen wie die des Herodes, des Teufels, des Lasters, des Todes usw. zu verdeutlichen.

Die Folio von 1623.

Die mit dem Beginn der Historien und Tragödien neu einsetzende Paginierung in der Folio von 1623 hat nie eine allseitig anerkannte Deutung erfahren. E. E. Willoughby leitet sie mit guten Gründen aus drucktechnischen Schwierigkeiten her. Daß für Jaggard eine mitten in einem Bande neu einsetzende Seitenzählung nichts Ungewohntes war, zeigt Favyns «Theatre of Honour» (1623). Ein Grund hierfür ist in diesem Falle nicht ersichtlich, während er bei der 1623 F. allen Anlaß hatte, bei den Historien eine neue Zählung beginnen zu lassen. Das Manuskript des «Wintermärchens» ließ nämlich noch auf sich warten. Um den Druck nicht unnötig zu unterbrechen, begann Jaggard schon mit den Historien. Erst nach Fertigstellung der beiden ersten Historien begann der Druck des «Wintermärchens» (Mod. Lang. Notes 44 [1929]; p. 373).

Sir Thomas Moore.

Zu der Frage der Echtheit des für die Datierung sehr wichtigen Eintrags «Mess[enger] T. Goodal» in dem angeblich von Shakespeare verfaßten und geschriebenen Teil der Handschrift ergreift als Antwort auf Gregs Behauptung, daß eine Fälschung nicht in Frage komme, S. A. Tannenbaum nochmals das Wort (Publ. Mod. Lang. Assoc. 44 [1929]; p. 934). Er konstatiert auf Grund eines Gutachtens des besten englischen Schriftexperten C. A. Mitchell, daß die Tinte sich von der Umgebung unterscheide und die Schriftzüge (das d) ebenfalls eher auf das 18./19. Jh. (Collier) weisen als auf das 16./17., so daß eine Fälschung höchst wahrscheinlich sei.

III. Shakespeares dramatische Zeitgenossen und Nachfolger.

Chettle.

Fred L. Jones sucht darzutun, daß Henry Chettles «Look About You» vor 1598 geschrieben und höchst wahrscheinlich mit dem bereits 1595 von der Admiralstruppe aufgeführten Drama «The Disguises» identisch ist. Er stützt sich dabei auf den Nachweis der Verwandtschaft des Stückes mit den Robin-Hood-Dramen von 1598 (Publ. Mod. Lang. Assoc. 44 [1929]; p. 835).

Dekker.

Das Verhältnis der frühesten Quartdrucke der «Honest Whore» untersucht M. Baird (Library 10 [1929]; p. 52). Die Q 1605 ist ein Neudruck aus der Q 1604 und jener Ausgabe, die nur in der Bodleiana, Malone 219, erhalten ist. Baird vermutet, daß die letztere wiederum aus der Q 1604 verbessert abgedruckt wurde. Die Durchsicht des Textes unternahm Dekker selbst, nicht Middleton, den man nur wegen einer Notiz bei Henslowe mit dem Stück in Zusammenhang gebracht hat. Die abweichende Benennung des Dramas bei Henslowe und im Stationers' Register als «The Converted Courtezan» bleibt unerklärt (vgl. die Berichtigung von Frank Marcham in ders. Zeitschr. p. 339, nach der Malone 219 nicht das einzig erhaltene Exemplar ist).

Nicht nur Simon Eyre, die Hauptfigur in «The Shoemakers' Holiday», sondern auch die Gestalten um ihn — Roger Otley, Warner, Scott, Hammon, Lovel und Cornwall — sind vermutlich historisch. Seiner Quelle, Thomas Deloneys «The Gentle Craft» entnahm Dekker nur den Stoff, den er historisch berichtigte und mit geschichtlichen Namen versah (W. K. Chandler in Mod. Phil. 27 [1929]; p. 175).

Marston und F. Beaumont.

Der Hof Jakobs I. diente Marston und seinen Freunden als Zielscheibe ihrer Satire. A. W. Upton findet in Marstons «Fawn» und Beaumonts «Woman-Hater» eine Reihe solcher spöttischen Anspielungen auf üble Charakterzüge des Königs, Angriffe gegen seinen Dünkel, seine Pedanterie, Launenhaftigkeit, Ängstlichkeit und Vorliebe für rohen Sport (Publ. Mod. Lang. Assoc. 44 [1929]; p. 1048).

J. Fletcher.

Ein Autograph Fletchers soll sich nach S. A. Tannenbaum (Journ. Engl. Germ. Phil. 28 [1929]; p. 35) in der Huntington-Bibliothek in San Marino,

Californien, befinden. Es handelt sich um ein Schriftstück, das 38 poetisch wertlose jambische Pentameter enthält, an die Gräfin von Huntingdon gerichtet ist und die Unterschrift «John Fletcher» trägt. Das Schreiben ist nicht datiert.

Massinger.

Massingers «Emperor of the East» war im Frühjahr 1631 bei der Erstaufführung durchgefallen und bedurfte, um im Herbste bei Hof gegeben werden zu können, einer Umarbeitung. Die Durchsicht erfolgte aber nicht gründlich genug, unverständliche Reste der ersten Fassung blieben stehen. Der Name Favorinus wurde nicht immer durch Paulinus ersetzt, an anderer Stelle steht wiederum bald der Eigenname, bald eine allgemeine Benennung, und in der Schlußszene ist gar eine Anzahl Verse stehen geblieben, die nur dann verständlich werden, wenn man an das urpsrünglich tragische Ende des Stückes denkt (A. K. McIlwraith, Rev. Engl. Stud. 5 [1929]; p. 36).

Lust's Dominion.

Es handelt sich nach S. R. Golding hier um ein altes Stück aus der Feder eines Marlowe-Nachahmers. Mehrere Hände haben es dann später überarbeitet. Zu unrecht setzte es J. P. Collier mit dem unbekannten Drama «The Spanish Moor's Tragedy» gleich, für das Henslowe nach seiner Notiz 3 £ an Day, Dekker und Haughton bezahlte (Notes and Q. 155 [1928]; p. 399).

T. Heywood.

In der Q 4 von Heywoods «Rape of Lucrece» (1630) findet sich unter den vier neueingefügten Liedern auch der Gesang «Pack Clouds Away». Man hat ihn bisher für altes Gut gehalten, das später wiederaufgefunden und an seine ursprüngliche Stelle gesetzt sei. Gewichtige Gründe aus der Einfügung und Stellung des Liedes sprechen jedoch dafür, daß es ebenso wie die übrigen späte Interpolation ist. Ursprünglich für eine Hochzeitfeier verfaßt, wurde es wohl wegen des Anklanges, den es gefunden hatte, dem Valerius in den Mund gelegt (John R. Moore in Stud. in Phil. 25 [1928]; p. 171).

IV. Allgemeines zum elisabethanischen Drama.

Henrietta C. Bartlett veröffentlicht in der Library (10 [1929]; p. 308) die Ergebnisse einer Umfrage bei allen bedeutenden Bibliotheken Englands und Amerikas nach Originalhandschriften von Zeitgenossen Shakespeares. Die Zusammenstellung zeigt, wie wenig von ihnen erhalten geblieben ist und daß wir allen Grund haben, uns mit dem Besitz von sechs Namenszügen Shakespeares zufriedenzugeben.

Mehrere Zuschriften an die Times (Lit. Suppl. [1929]; p. 766, 794) beschäftigen sich mit der Echtheit des Parham-Autogramms. Ein Faksimile ist von dem gegenwärtigen Besitzer nicht zu erlangen. Immerhin kann S. A. Tannenbaum nachweisen, (ibd. p. 926), daß das Buch in keiner Beziehung zu Malone und Chalmers steht und auch dieser Namenszug Shakespeares wahrscheinlich unecht ist.

Aufbauend auf den Quartoausgaben verfolgt J. Robert Moore die Geschichte des Liedes im Drama während der Zeit von 1590 bis 1616. Diese Pe-

riode ist dadurch ausgezeichnet, daß in ihr das Lied nicht nur Überrest aus den Mysterienspielen ist und auch nicht Selbstzweck wird, sondern fester Bestandteil im Aufbau des Dramas wird und bleibt. Eingehend erörtert Moore die Einführung und Überlieferung der einzelnen Lieder und die Entwicklung bei den einzelnen Dramatikern (Journ. Engl. Germ. Phil. 28 [1929]; p. 166).

Wichtige grundsätzliche Gedanken über den Wert von Parallelen für den Nachweis der Autorschaft bringt E. H. C. Oliphant (Journ. of Engl. and Germ. Phil. 28 [1929]; p. 1). Hervorgerufen wurde die Arbeit durch die sich mehrenden Versuche, durch kritiklose Anhäufung wertloser Parallelstellen umstrittene Dramen der elisabethanischen Zeit zwischen den Dramatikern hin und her zu schieben. Oliphant greift die Arbeiten von H. D. Sykes und S. R. Golding heraus, die beide Wertvolles geleistet haben, aber auch die ganze Schwäche dieser Forschungsmethode offenbaren.

In einer methodisch bedeutsamen Nachprüfung von Gregs Resultaten in seinem Buch über das erhaltene Rollenfragment von Greenes Orlando und ihr Verhältnis zur Q 1594 sucht B. A. P. van Dam (English Studies, Amsterdam, 11 [1929] Oct.-Dec.) nachzuweisen, daß die Orthographie und Interpunktion durch die Setzer reguliert zu werden pflegte, so daß J. Dover Wilsons Schlüsse auf Shakespeares orthographische Gewohnheiten nicht berechtigt sind. Störungen in der Metrik sind kein Beweis für Überarbeitungen durch den Dichter, wie J. D. Wilson meint, sondern gehen teils auf den Abschreiber der Rolle zurück, teils auf den Schauspieler, der seinen Text für sein Publikum verdeutlicht.

Die Echtheit des Revels Book von 1611/12 verteidigt T. W. Baldwin gegen S. A. Tannenbaum. Das Buch zeigt sichere Merkmale dafür, daß es den ordnungsmäßigen Gang der Kontrolle bis zur letzten Instanz durchlaufen hat. Es ist geschäftsmäßig undenkbar, daß die Notiz über den Eid des Sir George Buc echt, die Unterschrift aber gefälscht sei. Graphische Eigenheiten, die auf Collier deuten könnten, sind auf keiner Seite zu entdecken. Es ist zudem nicht recht ersichtlich, was gefälscht sein sollte. Die wichtigen Angaben für die Datierung von «Sturm» und «Wintermärchen» sind sicherlich unverändert geblieben. Nach seinen Angaben muß Malone das Dokument so gesehen haben, wie wir es heute sehen (Library 9 [1929]; p. 327).

Henslowes Bruder und Neffe fochten sein Testament nach seinem Tode an. Aus den Akten der Sternkammer bringt Charles Sisson (Rev. Engl. Stud. 5 [1929]; p. 308) einige interessante Einzelheiten zu dem Rechtsstreit und dem Leben Henslowes. Henslowes Heirat mit Agnes Woodward fällt danach in das Jahr 1580.

William Cartwrights des Jüngeren Lebensgeschichte verfolgt eine gründliche Arbeit von Eleanore Boswell (Mod. Lang. Rev. 24 [1929]; p. 125). Sein Vater wird 1598 bei Henslowe erwähnt; er wurde später Teilhaber an der Fortuna. Mit Alleyn verband ihn lebenslängliche Freundschaft. Des Sohnes Laufbahn muß um 1635 begonnen sein. Während der Republik spielte er wahrscheinlich in Frankreich vor Karl II. 1648 wurde er mit anderen bei heimlichen Aufführungen ertappt. 1660 taucht er wieder auf als Mitglied der King's Company und Teilhaber am Theatre Royal. Unter den Bildern, die er dem Dulwich College vermachte, befindet sich auch sein eigenes. Gegen Ende seines Lebens setzte ein erbitterter Kampf um sein Erbe ein.

Aus seinen Vorarbeiten für eine Geschichte der Londoner Theatergesellschaften von 1616—1642 gibt G. E. Bentley Einzelheiten aus Pfarrregistern, besonders St. Giles, Cripplegate, und St. Saviour, Southwark (Times Lit. Suppl. [15. Nov. 1928]; S. 856, Rev. Engl. Stud. 6 [1930]; S. 149, Mod. Lang. Notes 44 [1929]; S. 368). Eine Ergänzung dazu bilden die Angaben von Winifred Smith für zwei italienische Schauspieler (Mod. Lang. Notes 44 [1929]; p. 375).

V. Ausläufer des elisabethanischen Dramas.

William S. Clark hatte die Meinung vorgetragen (Rev. Engl. Stud. 4 [1928]; p. 49), die 100 Jahre früher schon W. Scott äußerte, daß die heroischen Dramen der Restaurationszeit auf die französischen Heldenromane zurückzuführen seien. In Ergänzung dazu macht Kathleen Lynch (Publ. Mod. Lang. Assoc. 44 [1929]; p. 456) darauf aufmerksam, daß die Verfasser jener heroischen Dramen durch das platonistische Drama der Zeit vor der Restauration beeinflußt sind. Der Platonismus, der die Bühnendichtungen Roger Boyles und John Drydens kennzeichnet, findet sich schon stark ausgeprägt in den dramatischen Werken aus der Zeit Karls I. (W. D'Avenant, Lodowick Carliell, Will. Cartwright, Sir John Suckling, Th. Killigrew).

VI. Nichtdramatische Literatur der Zeit.

Thomas Wilson.

Einen lange bestehenden Irrtum hinsichtlich der ersten Ausgaben von Wilsons «Arte of Rhetorique» berichtigt R. H. Wagner (Mod. Lang. Notes 44 [1929]; p. 421). Die Ausgabe von 1560 ist nicht nur nicht von Wilson überarbeitet und ergänzt, sondern offenbare Fehler sind sogar stehen geblieben. Mair hat in seiner Ausgabe von 1909 die erste Ausgabe von 1553 ohne Grund unberücksichtigt gelassen.

Spenser.

Mit dem Ursprung der Mutability-Gesänge beschäftigt sich eingehend E. M. Albright. Sie waren nach ihr als Teil der «Faerie Queene» gedacht, wurden aber auf die scharfe Kritik Harveys hin, die in seinem Letterbook erhalten ist, zurückgestellt. Reste davon finden sich versprengt in der «Faerie Queene», besonders in Buch V. (Stud. in Phil. 25 [1928]; p. 93). Harveys Kritik galt nicht nur Spensers Philosophie, sondern der zu offenen Behandlung der irischen Angelegenheiten.

Viola B. Hulbert deutet einleuchtend Clarion und Aragnoll in «Muiopotmos» auf Sidney und Burghley, statt wie bisher auf Raleigh und Essex. (Stud. in. Phil. 25 [1928]; p. 128).

Umstritten sind in «Colin Clout» die Namen zeitgenössischer Dichter (V. 380—455). Für die schon von E. Koeppel versuchte Gleichsetzung von «Harpalus» mit George Turberville bringt J. E. Hankins ein wichtiges Argument aus Turbervilles Werken bei (Mod. Lang. Notes. 44 [1929]; p. 164). Turberville nennt sich selbst an einer Stelle in seinen Dichtungen mit diesem Namen.

Daß sich in langer Tradition die Erinnerung an Arthur und seinen Kreis in der elisabethanischen Zeit lebendig erhalten hatte, zeigt eine besondere

Vereinigung, die sich nach ihm und seiner Tafelrunde benannte und den Schutz des Hofes genoß. Ihr gehörte auch Mulcaster, der Leiter der Merchant-Tailors Schule, die Spenser besuchte, an (Charles B. Millican in Rev. Engl. Stud. 6 [1930]; p. 167).

Als Ergänzung zu Carpenter bringt Helen E. Sandison neue Anspielungen auf Spenser, die deswegen bemerkenswert sind, weil sie von bekannten Dichtern stammen (Mod. Lang. Notes 44 [1929]; p. 159).

Joseph Hall.

K. Schulze sah zuerst in Halls «Virgidemiarum» einen Nachklang der Harvey-Nashe-Kontroverse und erkannte in der Gestalt Labeos Nashe wieder (Die Satiren Halls, Berlin 1910). Diese Auffassung sucht Sandford M. Salyer zu stützen (Stud. in Phil. 25 [1928]; p. 149). Die Parteinahme Halls für Harvey ist aus beider Stellung zu Spenser leicht zu verstehen.

VII. Shakespeares Nachleben.

William Richardson.

Burke erkannte in einem Briefe an W. Richardson dessen Originalität in der Beurteilung Shakespeares an, aber nicht mit Recht. Richardson steht durchaus auf den Schultern seiner Vorgänger, Johnson, Morgann («Essay on Falstaff») Mackenzie, Lord Kames, Thomas Warton u. a. Seine Kritik bedeutet bei weitem nicht immer einen Fortschritt, es gelang ihm nicht, sich vom herrschenden Zeitgeschmack freizumachen und Shakespeares Genius voll zu erfassen (R. W. Babcock in Journ. Engl. Germ. Phil. 28 [1929]; p. 117).

Nic. Rowe.

Eine bibliographische Studie zu Rowes Shakespeare-Ausgabe bietet A. Jackson (Library 10 [1929]; p. 455). Die Arbeit ist durch Wiedergaben von sechs Kupferstichen illustriert.

VIII. Zeitalter.

Hardin Craig unternimmt noch einmal den Versuch (Philol. Quart. 7 [1928]; p. 321), die charakteristischen Züge der englischen Renaissance herauszuheben. Er legt besonderen Nachdruck auf den Nachweis lebenspraktischer Tendenzen in der Bewegung. Die Wissenschaften, ob Logik, Ethik, Politik, Alchimie, Astronomie oder Psychologie, wollen nicht sich selbst genug sein, sondern erfolgsichernde Mittel und Wege für das Leben in der Öffentlichkeit aufdecken.

Theaterschau.

Dresdner Shakespeare-Festspiele 1930.

«Shakespeares gewaltige, naturhafte Fülle ist nicht der einzige Grund, daß gerade bei ihm der Regisseur, ganz wie der Schauspieler, so unerhört reich an Möglichkeiten schöpferischer Entfaltung ist. Es kommt noch etwas hinzu, das sich vielleicht am besten auf folgende Art veranschaulichen läßt. Der Regisseur soll ein Stück Welt gestalten; aber er ist bei dieser Aufgabe, die alle Kräfte seines Innern entfesselt, um so enger gebunden, je deutlicher im Drama die Person des Dichters selbst hervortritt, hinweisend oder herrschend, als Urbild oder Inspirator seiner Gestalten, als Gesetzgeber oder (etwa durch detaillierte szenische Vorschriften) als kontrollierende höchste Instanz. Shakespeares Dichtung ist der Natur auch in dem Punkt gleichartig, daß der erschaffende Geist zwar allgegenwärtig, aber unsichtbar ist. Sein Ich verschwindet in der Unermeßlichkeit der Formen und Inhalte, zu welchen es sich entfaltet hat. Der Forscher und Deuter mag dennoch versuchen, es aufzuspüren; der Mann der Bühne braucht sich um dieses Problem überhaupt nicht zu kümmern. Ihm überläßt der Dichter, gleichsam mit einer großartigen sorglosen Geste, sein Werk als Urstoff der theatralischen Welt-Gestaltung; er gibt dem Regisseur eine wunderbare, berauschende Freiheit. Shakespeare ist das Paradies des modernen Regisseurs, wie er von jeher das Paradies des Schauspielers ist; und auch der Bühnenbildner, ja selbst der Techniker wird nicht anders empfinden. Sie alle entdecken bei jeder neuen Berührung, daß diese Gefüge aus Worten ein Inbegriff von Zauberformeln und göttlichen Chiffern sind: wer sie zu deuten und anzuwenden versteht, wird immer wieder den ungeheuersten Reichtum atmenden, leuchtenden, klingenden Lebens aus ihnen beschwören.

Ein Theater, das sich zu Shakespeare bekennt, bekennt damit seinen eigensten, innersten Sinn. Selbst wenn es sich nicht um «Festspiele» handelt, ist, Shakespeare zu spielen, für die Bühne ein zauberhaftes und hohes Fest. Und einen großen Kreis festlich gestimmter Zuschauer, in gemeinsamer tiefer Erregung und Hingabe bei dieser Gelegenheit zu vereinigen, ist der innigste Wunsch all derer, die um die Kunst des Theaters schaffend bemüht sind».

Diese Sätze stehen in der Festgabe des Dresdner Schauspielhauses, in den «Betrachtungen über Shakespeare» von Dr. Karl Wollf[1]). Es sind

[1]) Karl Wollf: Betrachtungen über Shakespeare [Shakespeare-Festspiele der Sächsischen Staatstheater, Dresden 1930] Dresden, Buchdruckerei der Wilhelm und Berta v. Baensch-Stiftung. 778.

mustergültige, geistvolle Analysen der neun Shakespeare-Stücke des Dresdner Zyklus, die der erste Dramaturg des Schauspielhauses im Programmbuch veröffentlicht hat, und die hier zusammengefaßt erschienen sind. In dem Vorwort, «Shakespeare-Festspiele» betitelt, stehen jene Sätze. Sie charakterisieren den Geist, aus dem die Dresdner Shakespeare-Tage geboren sind, aufs beste. Das Dresdner Staatsschauspiel hat mit diesem Zyklus, der in der vorletzten Woche der Saison an neun aufeinanderfolgenden Abenden ablief, seine Jahresarbeit gekrönt, eine Arbeit, die, was den Klassiker-Spielplan anlangt, im Zeichen Shakespeares stand.

Dieser Zyklus war ein Verdienst. In doppelter Hinsicht. Denn zunächst ehrt ein solches Bekenntnis zu Shakespeare zweifellos eine Großstadtbühne. Man darf heute nicht mehr einwenden, daß die Pflege der Klassiker Pflicht der Staatstheater sei. Man sagt nichts Neues — und doch muß es leider immer wiederholt werden —, wenn man darauf hinweist, daß auch Staatstheater, um sich zu erhalten, der Tagesmode ihre Konzession machen müssen, nur zu oft ganz gegen das eigene bessere Wissen und Wollen ihrer Richtung. Und so zeugt ein Shakespeare-Zyklus von neun Sommerabenden von hohem Mut.

Das zweite Verdienst liegt in der Auswahl der Werke, die bekannte und beliebte Lustspiele und Tragödien mit weniger bekannten und problematischen in guter Mischung wechseln ließ.

Freilich: im Schauspielerischen reichten nicht alle Kräfte im einzelnen aus. Das muß offen festgestellt werden. Aber das mindert das Verdienst dieser Veranstaltung keineswegs wesentlich. Denn wo findet man heute die Darsteller des Lear, Shylock, Prospero so, wie man sie sich denkt und wünscht? In einer Zeit, da es lauter Prominente, aber wenig Große auf der Bühne gibt! Ja, wir bezweifeln es sogar, daß die Größen der Vergangenheit, um deren Unübertrefflichkeit die Aussagen ihrer Zeitgenossen Legenden schlingen, wirklich so bedeutend waren. Man höre nur beispielsweise eine Grammophon-Aufnahme von Sonnenthals Hamlet-Monolog — und man wird sich verwundert lächelnd fragen, wie dieser so berühmte Tragöde mit solch einem salbungsvollen, nur in schönem Pathos rollenden Vortrag seine Hörer zu erschüttern, geschweige denn dem Geist der Dichtung zu entsprechen vermochte.

Was die Dresdner Shakespeare-Woche vor allem auszeichnete, war die Liebe, mit der die Regisseure Georg Kiesau und Josef Gielen an ihre Aufgaben herangegangen waren, war die Lust, mit der das Ensemble ausnahmslos bei der Sache war.

So war der «Sommernachtstraum» unter Gielen ein liebenswürdig-poetisches Ensemblespiel mit Erich Ponto als graziösem, wahrhaft elfischem Puck und mit Friedrich Lindner als urwüchsig-spaßhaftem Zettel. Interessant, daß der Darsteller des Puck in Dresden auch den Shylock, wie den Narren im «Lear» spielt. «Maß für Maß», «Troilus und Cressida» und besonders «Die lustigen Weiber von Windsor» waren im Tempo gelungen wie im Shakespeareschen Lustspielgeist. Ihnen stand der «Kaufmann von Venedig» etwas nach. Aber wie selten trifft man auf dem Theater jene subtile Mischung von Komödie und tiefst ergreifender Tragödie an, die hier einzig das Richtige ist. Hingegen war der Ernst, mit dem die Dramen «Julius Caesar» und «König Lear» geboten wurden, und die Märchenstimmung, mit der Kiesau den «Sturm» erfüllte, anzuerkennen. Es kann das Shakespeare-Jahrbuch

nicht der Ort sein, Einzelleistungen zu verzeichnen. Aber die Anerkennung, die alle Mitwirkenden, Darsteller, Bühnenbildner, Musiker verdienen, sei hier ausdrücklich niedergelegt.

Dr. Karl Wollf hatte die Abende mit seinen schön geformten Gedanken über das Werk des Dichters eingeleitet und begleitet. Er beschloß auch den Zyklus mit einer schönen Sonntagsmorgenfeier. Er sprach über Shakespeares Persönlichkeit. Dr. Karl Wollf ist einer der besten Redner Deutschlands, sicherlich der beste in Dresden. So wurde das, was er von dem Geheimnis um den Schwan vom Avon sagte, inhaltlich und formal ein hoher Genuß und ein die Gemüter bewegender Epilog der Shakespeare-Tage. Dann sprach noch einmal der Dichter: der Schauspieler Felix Steinböck las aus den Sonetten, Erich Ponto Goethes Shakespeare-Rede von 1771 und das Gedicht des Siebzigjährigen «Zwischen beiden Welten». Und der klug-intellektuelle Sprecher Paul Hoffmann führte mit den Worten Hofmannsthals «Vom Lesen Shakespeares» zu den Aufgaben der heutigen Generation, die um Shakespeare wirbt.

Das Beispiel Dresdens verdient höchstes Lob und allenthalben Nachahmung, vor allem an Bühnen, die sich so gern als «gemeinnützig» und «kulturfördernd» angesprochen hören.

Dr. Leo Fantl.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1929.

[Wo hinter dem Städtenamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater.]

Aachen: Hamlet 4.
Ahaus — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Allenstein, Landesth. Süd-Ostpreußen: [Verlorener Sohn 2].
Altenburg (Thür.), Landesth.: Kaufmann 4.
Altona (Elbe): König Johann 14.
Anklam — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Annaberg (Erzgeb.): Widerspenstige 4.
Arnstadt — s. bei Sondershausen, Landesth.
Arnswalde — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Augsburg: Sturm 4.
Baden (Schweiz), Kurth.: Widerspenstige 3 (Freilichtauff.).
Baden-Baden, Städt. Schauspiele: Wintermärchen 5.
Bamberg: Kaufmann 2.
Basel: Lärm um nichts 6.
Bautzen: Kaufmann 2.
Beeskow — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Bendorf — s. bei Bad Godesberg, Schauspielh.
Berlin, Schauspielh.: König Johann 17. — Maß für Maß 6. — [Verlorener Sohn 11.]
— Schillerth.: Kaufmann 35. — Maß für Maß 1. — [Verlorener Sohn 5.]
— Deutsches Th.: Die lustigen Weiber 62.
— Deutsches Volksth.: Die beiden Veroneser 32.
— Komödienhaus: Wie es euch gefällt 8. — Was ihr wollt 2.
— Thalia-Th.: Irrungen 23.
— Th. in der Königgrätzer Straße: Was ihr wollt 6.
— Märkische B.: [Verlorener Sohn 1 (in Weißenfels)].
— Wanderb. der Ges. f. Volksbildung: Othello 5 (davon je 1 in Herzberg, Meseritz, Schwedt, Sorau u. Torgelow).
— Gastspielabt. d. Genossenschaft dt. Bühnenangehöriger (Wander-

Th.): Widerspenstige 24 (davon je 2 in Küstrin u. Neudamm, je 1 in Anklam, Arnswalde, Beeskow, Berlinchen, Bernau, Demmin, Drossen, Eberswalde, Forst i. L., Königsberg N.-M., Lichterfelde, Neuruppin, Parchim, Pasewalk, Rathenow, Schwiebus, Soldin, Stavenhagen, Templin u. Vietz a. O.).

Berlinchen — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.

Bernau — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.

Bernburg — s. bei Halle a. S., Mitteldt. Landesth.

Berncastel — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.

Bexbach — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.

Biberach — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.

Biel — s. bei Solothurn-Biel, Städtebundth.

Bielefeld: Lärm um nichts 5. — Lear 3.

Bitburg — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.

Bochum: Sommernachtstraum 7. — Wie es euch gefällt 6.

Bonn: Sommernachtstraum 11. — Richard II. 6. — Othello 1. — [Verlorener Sohn 2.]

Boppard — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.

Bottrop — s. bei Hagen i. W.

Brandenburg a. H.: Widerspenstige 3.

Braunschweig, Braunschw. Landesth.: Antonius u. Kleopatra 1.

Bregenz — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.

Bremen: Wintermärchen 6.

— Schauspielh.: Wie es euch gefällt 11. — Othello 7.

Bremerhaven: Kaufmann 4.

Breslau, Lobe-Th.: Wie es euch gefällt 4.

— Thalia-Th.: Was ihr wollt 19.

Bromberg, Deutsche B.: Sommernachtstraum 4.

Buer — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.

Bunzlau, Schles. Landesth.: Hamlet 4 (davon 1 in Sagan).

Calw — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.

Celle — s. bei Hildesheim.

Chemnitz i. Sa., Städt. Th., Opernh.: Was ihr wollt 3.

— Städt. Th., Schauspielh.: Wie es euch gefällt 21. — Sturm 5.

— Westsächs. Landesth.: Widerspenstige 2 (davon je 1 in Großsedlitz u. Schwarzenberg).

Coburg, Landesth.: Wie es euch gefällt 5.

Coesfeld — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.

Cottbus: Widerspenstige 6.

Crailsheim — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.

Dahn — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.

Danzig: Was ihr wollt 2. — [Verlorener Sohn 4.]

Darmstadt, Hess. Landesth., Großes Haus: Wie es euch gefällt 2. — Maß für Maß 5.

— Hess. Landesth.: in Worms: Wie es euch gefällt 1.

Deggendorf — s. bei München, Bayer. Landesb.

Demmin — s. bei Berlin, Gastspielabt. der Gen. dt. Bühnenangeh.

Dessau, Friedrich-Th.: Was ihr wollt 5. — Hamlet 6.

Diekirch (Lux.) — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.

Dillingen — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb. u. bei Saarbrücken.

Dinkelsbühl — s. bei München, Bayer. Landesb.

Dinslaken — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.

Döbeln i. Sa.: Kaufmann 6.

Donauwörth — s. bei München, Bayer. Landesb.

Dortmund: Hamlet 8. — Maß für Maß 5.

Dresden, Schauspielh.: Die lustigen Weiber 9. — Lear 8. — Troilus 2.

— Sächs. Landesb.: Die lustigen Weiber 7 (davon je 1 in Falkenstein, Geringswalde, Hartha, Lichtenstein-Callnberg, Meerane, Olbernhau u. Oschatz). — Othello 3 (davon 2 in Pirna u. 1 in Penig).

Drossen — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.

Dürkheim — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.

Düsseldorf, Städt. Th., Kleines Haus: Was ihr wollt 7.

— Westdt. Bühne: Othello 26 (davon je 2 in Boppard u. Linz, je 1 in Ahaus, Berncastel, Bitburg, Coesfeld, Diekirch (Lux.), Ehrang, Esch (Lux.), Eupen, Euskirchen, Gemünd, Heinsberg, Hilden, Holsterhausen, Luxemburg, Mayen, Mechernich, Monschau, Münstereifel, Remagen, Traben-Trarbach, Wittlich u. Zell).

Duisburg: Wie es euch gefällt 4.

Ebersberg — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.

Eberswalde — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Ebingen — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Eger: Othello 3.
Ehrang — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Eilenburg — s. bei Halle a. S., Mitteldt. Landesth.
Eisenach — s. bei Gotha, Landesth.
Eisenberg — s. bei Halle a. S., Mitteldt. Landesth.
Eisleben — s. bei Halle a. S., Mitteldt. Landesth.
Elbing: Lärm um nichts 4.
Ellwangen — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Ems — s. bei Koblenz.
Erfurt: Irrungen 1. — Kaufmann 11.
— Kammerspiele u. auswärtige Gastspiele: Irrungen 8 (davon 7 Kammersp., 1 in Naumburg). — Kaufmann 1 (in Naumburg).
Esch (Lux.) — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Essen, Städt. B., Schauspielh.: Kaufmann 17. — Antonius u. Kleopatra 2.
Eßlingen — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Eupen — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Euskirchen — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Falkenstein — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Feldkirch — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Feuerbach — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Flensburg: Heinrich IV., T. 1 u. 2: 5.
Forst i. L. — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Frankenthal — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Frankfurt a. M., Schauspielh.: Was ihr wollt 13.
— Südwestdt. B.: Othello 16 (davon 2 in Sigmaringen, je 1 in Furtwangen, Haslach, Hechingen, Lahr, Lörrach, Mosbach, Neustadt, Offenburg, Rheinfelden, Säckingen, St. Blasien, St. Georgen, Villingen u. Waldshut).
Frankfurt a. O.: Hamlet 8.
Franzensbad: Hamlet 1.
Freiburg i. Br.: Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 6. — [Verlorener Sohn 3.]
Freudenstadt — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Fürth i. B.: Widerspenstige 3. — [Verlorener Sohn 1.]
Füssen — s. bei München, Bayer. Landesb.
Furtwangen — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Gablonz a. N.: Irrungen 4.
Garmisch — s. bei München, Bayer. Landesb.
Geislingen — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Gemünd — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Gera, Reuß. Th.: Was ihr wollt 8 (davon je 1 in Greiz u. Pößneck).
Geringswalde — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Gladbeck — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Gmünd — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Goch — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Bad Godesberg, Schauspielh.: Irrungen 1. — Widerspenstige 4 (davon je 1 in Siegburg u. Bendorf).
Göppingen — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Görlitz: Sommernachtstraum 1.
Göttingen: Othello 4.
Gotha, Landesth.: Widerspenstige 6 (davon 3 in Eisenach). — Hamlet 7 (davon je 1 in Eisenach u. Waltershausen).
Greifswald: Richard III. 1.
Greiz — s. bei Gera, Reuß. Th. u. bei Plauen i. V.
Großsedlitz — s. bei Chemnitz, Westsächs. Landesth.
Grünstadt — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Guben: Was ihr wollt 3.
Günzburg — s. bei München, Bayer. Landesb.
Gumbinnen — s. bei Königsberg i. Pr., Ostpreuß. B.
Hagen i. W.: Lärm um nichts 3 (davon 1 in Bottrop). — Troilus 2.
Halberstadt: Was ihr wollt 2.
Halle a. S.: Romeo 6. — Widerspentige 6.
— Thalia-Th.: Widerspenstige 1.
— Mitteldt. Landesth.: Othello 8 (davon je 2 in Bernburg u. Kahla, je 1 in Eilenburg, Eisenberg, Eisleben u. Wernigerode).
Hamborn a. Rh.: Lärm um nichts 4.
Hamburg, Dt. Schauspielh.: Sommernachtstraum 5. — Wie es euch gefällt 2. — Julius Caesar 12.
— Thalia-Th.: Maß für Maß 12.
— Kammerspiele: Die beiden Veroneser 4.

Hannover, Opernh.: Wie es euch gefällt 1.
— Schauspielh.: Romeo 6. — Wie es euch gefällt 5.
— Mitteldt. Bühne: [Verlorener Sohn 5 (davon je 1 in Herford, Lippstadt, Peine, Seesen u. Soest)].
Hartha — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Haslach — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Hechingen — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Heidenheim — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Heilbronn: Romeo 3.
Heinsberg — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Bad Helmstedt, Kurth.: Sommernachtstraum 3.
Herford — s. bei Hannover, Mitteldt. B.
Herten — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Herzberg — s. bei Berlin, Wanderb. d. Ges. f. Volksbildg.
Hildburghausen — s. bei Meiningen, Landesth.
Hilden — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Hildesheim: Julius Caesar 8 (davon 1 in Celle).
Hof — s. bei Plauen i. V.
Holsterhausen — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Husum — s. bei Schleswig, Nordmark-Landesth.
Immenstadt — s. bei München, Bayer. Landesb.
Innsbruck: Was ihr wollt 4. — Othello 3.
Insterburg — s. bei Königsberg i. Pr., Ostpreuß. B.
Kahla — s. bei Halle, Mitteldt. Landesth.
Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.: Wintermärchen 18 (davon je 1 in Bexbach, Dahn, Dillingen, Dürkheim, Ebersberg, Frankenthal, Grünstadt, Kaiserslautern [Stadtth.], Kirchheimbolanden, Kreuznach, Neunkirchen, Oppau, Pirmasens, Saarlouis, St. Ingbert, St. Wendel, Speyer u. Zweibrücken).
Karlsbad: Hamlet 2.
Karlsruhe, Badisches Landestheater: Lear 8.
Kassel, Staatsth.: Hamlet 8.
Kaufbeuren — s. bei München, Bayer. Landesb.
Kiel: Troilus 5.
Kirchheim — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Kirchheimbolanden — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Koblenz: Sommernachtstraum 5. — Wie es euch gefällt 6. — Was ihr wollt 7 (davon 1 in Ems).
Köln, Schauspielh.: Richard III. 13. — Falstaff in Windsor 15. — Julius Caesar 5.
Königsberg N.-M. — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Königsberg i. Pr., Neues Schauspielh.: Sommernachtstraum 14.
— Ostpreuß. B.: [Verlorener Sohn 5 (davon je 1 in Gumbinnen, Insterburg, Stallupönen, Tilsit u. Wehlau)].
Kohlscheid — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Kolberg, Kurth.: Othello 2.
Konstanz, Vereinig. Stadtth.: Falstaff in Windsor 6 (davon 1 in Winterthur).
Krefeld: Kaufmann 2.
Kreuznach — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Küstrin — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Lahr — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Landsberg a. W.: Wie es euch gefällt 4. — Othello 3.
Landsberg i. B. — s. bei München, Bayer. Landesb.
Landshut i. B.: Irrungen 2.
Langenfeld — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Leipzig, Schauspielh.: Hamlet 5.
Leobschütz — s. bei Ratibor.
Lichtenstein-Callnberg — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Lichterfelde — s. bei Berlin, Gastspielabteilung d. Gen. deutsch. Bühnenangeh.
Lindau — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Lintfort — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Linz — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Lippstadt — s. bei Hannover, Mitteldt. B.
Lörrach — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Ludwigsburg — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Ludwigshafen — s. bei Mannheim, Neues Th.

Lübeck: Hamlet 7. — [Verlorener Sohn 7.]
Luxemburg — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Luzern: Was ihr wollt 4.
Magdeburg: Was ihr wollt 3.
Mainz: Kaufmann 5 (davon 1 in Worms). — Julius Caesar 7.
Mannheim, Nationalth.: Kaufmann 7. — Hamlet 7. — Troilus 2.
— Neues Th.: Hamlet 1 (in Ludwigshafen).
Mayen — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Mechernich — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Meerane — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Meiningen, Landesth.: [Verlorener Sohn 11 (davon 1 in Hildburghausen)].
Meißen: Kaufmann 5. — Hamlet 9.
Memmingen — s. bei München, Bayer. Landesb.
Meseritz — s. bei Berlin, Wanderb. d. Ges. f. Volksbildg.
Mindelheim — s. bei München, Bayer. Landesb.
Monschau — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Mosbach — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
München, Residenz-Th.: Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 16.
— Prinzregenten-Th.: Romeo 10. — Widerspenstige 1.
— Bayer. Landesb.: Hamlet 16 (davon je 1 in Deggendorf, Dinkelsbühl, Donauwörth, Füssen, Garmisch, Günzburg, Immenstadt, Kaufbeuren, Landsberg, Memmingen, Mindelheim, Neustadt-Aisch, Rosenheim, Traunstein, Weilheim u. Weißenburg).
München-Gladbach: Hamlet 4.
Münster i. W.: Kaufmann 4. — Was ihr wollt 6. — [Verlorener Sohn 5.]
Münstereifel — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Bad Muskau, Gräfl. Kurth.: Othello 1.
Naumburg — s. bei Erfurt, Kammerspiele.
Neiße: Lärm um nichts 7 (davon 1 in Neustadt).
Neudamm — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Neunkirchen — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Neuruppin — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Neuß, Rhein. Städtebundth.: Was ihr wollt 12 (davon 2 in Gladbeck, je 1 in Buer, Dinslaken, Goch, Herten, Kohlscheid, Langenfeld, Lintfort, Recklinghausen u. Wesel). — Hamlet 7 (davon je 1 in Gladbeck, Opladen, Wanne u. Wesel).
Neustadt — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B. u. bei Neiße.
Neustadt-Aisch — s. bei München, Bayer. Landesb.
Nordhausen: Kaufmann 7.
Nürnberg, Altes Stadtth.: Sommernachtstraum 2. — Widerspenstige 33. — Hamlet 6. — [Verlorener Sohn 10.]
Oberhausen (Rhld.): Lärm um nichts 4.
Bad Oeynhausen, Kurth.: Sommernachtstraum 1.
Offenburg — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Olbernhau — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Oldenburg, Landesth.: Macbeth 6.
Opladen — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Oppau — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Oschatz — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Osnabrück: Die beiden Veroneser 1.
Parchim — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Pasewalk — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Peine — s. bei Hannover, Mitteldt. B.
Penig — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Pirmasens — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Pirna — s. bei Dresden, Sächs. Landesb.
Plauen i. V.: Romeo 7 (davon je 1 in Greiz u. Hof). — Wie es euch gefällt 7.
Pößneck — s. bei Gera, Reuß. Th.
Prag, Neues dt. Th.: Romeo 4.
Rathenow — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Ratibor: Kaufmann 3 (davon 1 in Leobschütz). — Othello 2.
Ravensburg — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Recklinghausen — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Regensburg: Othello 5.
Reichenbach — s. bei Zwickau.
Reichenberg: Sommernachtstraum 3.
Remagen — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.

Remscheid, Schauspielh.: Sommernachtstraum 9 (davon 1 in Solingen). — Hamlet 8 (davon 1 in Solingen).
Reutlingen — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Rheinfelden — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Rheydt, Schauspielh.: Die lustigen Weiber 5. — Was ihr wollt 5.
Riga, Dt. Schauspiel: Sommernachtstraum 3.
Rosenheim — s. bei München, Bayer. Landesb.
Rottweil — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Rudolstadt, Schwarzb. Landesth.: Lärm um nichts 4.
Saarbrücken: Was ihr wollt 15 (davon 1 in Dillingen).
Saarlouis — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Säckingen — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Sagan — s. bei Bunzlau, Schles. Landesth.
Salzburg: Hamlet 1.
St. Blasien — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
St. Gallen: Othello 6.
St. Georgen — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
St. Ingbert — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
St. Pölten: Othello 4.
St. Wendel — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Schleswig, Nordmark-Landesth.: Die lustigen Weiber 1 (in Sonderburg). — Wie es euch gefällt 2 (davon 1 in Husum).
Schneidemühl, Landesth.: Sommernachtstraum 3.—[Verlorener Sohn 3.]
Schorndorf — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Schwäbisch-Hall, Freilicht-Festspiele u. Kurth.: Irrungen 3. — Was ihr wollt 3. — s. auch bei Stuttgart, Württ. Volksb.
Schwarzenberg — s. bei Chemnitz, Westsächs. Landesth.
Schwedt — s. bei Berlin, Wanderb. d. Ges. f. Volksbildg.
Schwiebus — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Seesen — s. bei Hannover, Mitteldt. B.
Siegburg — s. bei Bad Godesberg, Schauspielh.
Sigmaringen — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Soest — s. bei Hannover, Mitteldt. B.
Soldin — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Solingen — s. bei Remscheid, Schauspielh.
Solothurn-Biel, Städtebundth.: Othello 3 (davon 2 in Biel).
Sonderburg — s. bei Schleswig, Nordmark-Th.
Sondershausen, Landesth.: Hamlet 4 (davon 3 in Arnstadt).
Sorau — s. bei Berlin, Wanderbühne d. Ges. f. Volksbildg.
Speyer — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Stallupönen — s. bei Königsberg i. Pr., Ostpreuß. B.
Stavenhagen — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Stendal, Altmärk. Landesth.: Othello 2. — Lear 3.
Stettin: Hamlet 6.
Stralsund: Widerspenstige 2.
Stuttgart, Württemb. Landesth., Großes Haus: Richard III. 3. — Was ihr wollt 1.
—, —, Kleines Haus: Was ihr wollt 9. — Ende gut, alles gut 7.
— Württemb. Volksb.: Hamlet 19 (davon 4 in Eßlingen, 2 in Lindau, je 1 in Biberach, Bregenz, Feldkirch, Gmünd, Göppingen, Heidenheim, Kirchheim, Ludwigsburg, Ravensburg, Reutlingen, Rottweil, Schorndorf u. Tuttlingen). — Wintermärchen 8 (davon je 1 in Calw, Crailsheim, Ebingen, Ellwangen, Feuerbach, Freudenstadt, Geislingen u. Schw. Hall).
Templin — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Teplitz-Schönau, Kammerspiele: Romeo 4.
Tilsit — s. bei Königsberg i. Pr., Ostpreuß. B.
Torgelow — s. bei Berlin, Wanderb. d. Ges. f. Volksbildg.
Traben-Trarbach — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Traunstein — s. bei München, Bayer. Landesb.
Trier: Wie es euch gefällt 6.
Tuttlingen — s. bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Vietz a. O. — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnenangeh.
Villingen — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Waldshut — s. bei Frankfurt a. M., Südwestdt. B.
Waltershausen — s. b. Gotha, Landesth.

Wanne — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Wehlau — s. bei Königsberg i. Pr., Ostpreuß. B.
Weilheim — s. bei München, Bayer. Landesb.
Weimar, Dt. Nationalth.: Wie es euch gefällt 8. — Julius Caesar 9.
Weißenburg — s. bei München, Bayer. Landesb.
Weißenfels — s. bei Berlin, Märkische B.
Wernigerode a. H., Marktfestspiele u. Kurth.: Romeo 4 (davon 3 Marktfestsp.). — Widerspenstige 4 (davon 1 Marktfestsp.).
— s. auch bei Halle a. S., Mitteldt. Landesth.
Wesel — s. bei Neuß, Rhein. Städtebundth.
Wien, Burgth.: Kaufmann 1. — Romeo 1. — Was ihr wollt 2. — Julius Caesar 4. — Hamlet 1. — Antonius u. Kleopatra 4. — Coriolanus 1.
Wien, Dt. Volksth.: Hamlet 2.
Wiesbaden, Staatsth., Großes Haus: Kaufmann 7. — Heinrich IV., T. 1 u. 2: 6. — Sturm 1.
—, —, Kleines Haus: [Verlorener Sohn 7].
Winterthur — s. bei Konstanz, Vereinig. Stadtth.
Wittlich — s. bei Düsseldorf, Westdt. B.
Worms — s. bei Darmstadt, Hess. Landesth.
— s. auch bei Mainz.
Würzburg: Kaufmann 5.
Zell — siehe bei Düsseldorf, Westdt. B.
Zürich: Hamlet 1 (gesp. v. Ensemble d. Schausph.).
— Schauspielh.: Hamlet 14.
Zweibrücken — s. bei Kaiserslautern, Landesth. f. Pfalz u. Saargeb.
Zwickau i. S.: Othello 5 (davon 1 in Reichenbach). — Macbeth 5 (davon 1 in Reichenbach).

Der Rückgang der Shakespeare-Aufführungen, der mit dem Jahre 1924 begonnen hat, ist auch im Berichtsjahre 1929 nicht zum Stillstand gekommen. Im Gegenteil ist diesmal mit nur 1365 Aufführungen ein besonders starkes Sinken der Spielziffer gegenüber der des Vorjahres (1586) festzustellen. Auch die Zahl der Theatergesellschaften, die Shakespeare gespielt haben, ist zurückgegangen, von 149 im Jahre 1928 auf 144. Dagegen ist die Anzahl der zur Darstellung gebrachten Werke mit 26 die gleiche wie im Vorjahre geblieben.

Von den pseudo-shakespearischen Stücken ist diesmal wieder nur «Der Verlorene Sohn von London» über die Bretter gegangen. 82 Aufführungen, die sich auf 24 Spielorte verteilen, hat er erlebt, gegenüber 65 im Jahre vorher.

Im einzelnen wurden folgende Werke aufgeführt:

Hamlet	166mal	durch	25	Gesellschaften
Was ihr wollt	157 „	„	22	„
Der Kaufmann von Venedig	134 „	„	19	„
Othello	109 „	„	20	„
Der Widerspenstigen Zähmung	107 „	„	14	„
Die lustigen Weiber von Windsor	105 „	„	7	„
Wie es euch gefällt	103 „	„	16	„
Ein Sommernachtstraum	73 „	„	15	„
Romeo und Julia	50 „	„	9	„
Julius Caesar	45 „	„	6	„
Die Komödie der Irrungen	42 „	„	6	„
Die beiden Veroneser	37 „	„	3	„
Viel Lärm um nichts	37 „	„	8	„
Das Wintermärchen	37 „	„	4	„

König Johann	31mal	durch	2	Gesellschaften
Maß für Maß	29 „	„	4	„
König Lear	22 „	„	4	„
Richard III.	17 „	„	3	„
Heinrich IV., 1. 2	11 „	„	2	„
Macbeth	11 „	„	2	„
Troilus und Cressida	11 „	„	4	„
Sturm	10 „	„	3	„
Ende gut, alles gut	7 „	„	1	Gesellschaft
Antonius und Kleopatra	7 „	„	3	Gesellschaften
Richard II.	6 „	„	1	Gesellschaft
Coriolanus	1 „	„	1	„

Berlin hat auch diesmal wieder von allen deutschen Städten die größte Aufführungszahl zu verzeichnen. 192mal ist hier Shakespeare in Szene gegangen. Vergleicht man diese Zahl mit der entsprechenden des Vorjahres: 235, so ist allerdings ein empfindlicher Rückgang festzustellen. Dagegen ist die Anzahl der aufgeführten Shakespeare-Stücke mit 8 die gleiche wie im Jahre 1928 geblieben, und auch die Zahl der Bühnen, die sich um Shakespeare bemüht haben: 7, ist gegen das Vorjahr nicht zurückgegangen. Wie schon 1928, ist hier auch diesmal wieder «Der Verlorene Sohn von London» zur Aufführung gelangt.

Außerordentlich groß, wie auch schon im Jahre vorher, ist der Abstand von der nächsten Spielziffer. Diese kann Nürnberg für sich buchen. Hier haben 41 Shakespeare-Aufführungen stattgefunden.

Mit 35 Shakespeare-Abenden ist sodann Hamburg zu nennen, das im Vorjahre mit 61 Aufführungen den zweiten Platz eingenommen hatte. Außer Berlin und Wien hat es die meisten Werke Shakespeares auf die Bühne gebracht: 5 Stücke waren hier zu sehen.

Köln, das 1928 nur 19 Shakespeare-Aufführungen erlebt hatte, hat diesmal 33 Abende zu verzeichnen.

Erst an fünfter Stelle ist München zu erwähnen. Mehr und mehr wendet sich Bayerns Hauptstadt von Shakespeare ab. Bis auf 29 ist diesmal die Aufführungsziffer gesunken (1928: 51).

Es folgen sodann Chemnitz mit 29 (1928: 0), Bremen mit 24 (1928: 12), Breslau mit 23 (1928: 21), Stuttgart mit 20 (1928: 27), Erfurt und Essen mit je 19 (1928: 22 u. 31), Bonn mit 18 (1928: 19) und Koblenz, Mannheim und Weimar mit je 17 (1928: 12, 12 und 0) Shakespeare-Aufführungen.

Was Wien anbelangt, so hat diese alte Pflegstätte Shakespearescher Kunst für das Berichtsjahr nur mit bescheidenen Zahlen aufzuwarten. Waren im Vorjahre 41 Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen gewesen, so sind es diesmal nur 16, die zusammen nur 7 Shakespeareschen Werken galten, gegenüber 10 im Jahre vorher. Ein im Hinblick auf die Tradition dieser Theaterstadt besonders schwerwiegender Rückgang!

Schließlich sei noch der Rundfunk erwähnt. Er hat Shakespeare stärker als im Vorjahre zu Worte kommen lassen, und zwar meist im Sendespiel. So brachte

der «NordischeRundfunk» (Hamburg-Bremen-Hannover-Kiel-Flensburg) «Ende gut, alles gut» (am 15. VI.), der «Westdeutsche Rundfunk» (Köln-Langenberg-Münster i. W.-Aachen) «Hamlet» (am 4. VII.), der «Mitteldeutsche Rundfunk» (Leipzig-Dresden) Szenen aus «König Lear» (am 20. I.) und Szenen aus «Romeo und Julia» nach der Novelle Bandellos mit Benutzung Shakespeares (am 29. X.), die «Deutsche Stunde in Bayern» (München-Nürnberg-Augsburg-Kaiserslautern) «Sturm» (am 21. VI.) und die «Süddeutsche Rundfunk-A.-G.» (Stuttgart-Freiburg i. Br.) die Shylock-Szenen aus dem «Kaufmann von Venedig» (am 21. V.),

Leipzig. **Egon Mühlbach.**

Shakespeare-Bibliographie

1928—1929.

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Shakespeare-Jahrbuchs.

Von

Eduard Hartl (München).

Abkürzungen.

Anglia	= Anglia. Zs. f. engl. Philologie, hrsg. von Eugen Einenkel. Halle, M. Niemeyer.
Angl. Beibl.	= Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über engl. Sprache und Literatur und über engl. Unterricht, hrsg. von Max Friedrich Mann. Halle, M. Niemeyer.
Arch.	= Archiv für das Studium der neueren Sprachen, hrsg. von A. Brandl und O. Schultz-Gora. Braunschweig, G. Westermann.
DLZ.	= Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft, hrsg. vom Verband der deutschen Akademien der Wissenschaften. Leipzig, Quelle & Meyer.
DVS.	= Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg. von P. Kluckhohn und E. Rothacker. Halle, M. Niemeyer.
DL.	= Die Literatur (Fortsetzung des Literarischen Echos). Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.
DNSpr.	= Die neueren Sprachen. Zs. f. neusprachlichen Unterricht, hrsg. von W. Küchler und Th. Ziegler. Marburg, N. G. Elwert.
Edda	= Edda. Nordisk Tidskrift for Literaturforskning. Christiania.
E. Studien	= Englische Studien, hrsg. von J. Hoops. Leipzig, O. R. Reisland.
E. Studies	= English Studies. A Journal of English Letters and Philology, ed. by E. Kruisinga and W. Zandvoort. Amsterdam, Swets & Zeitlinger.
Euph.	= Euphorion. Zs. für Literaturgeschichte. Leipzig, C. Fromme.
GR.	= The Germanic Review. Ed. by R. H. Fife, F. W. J. Heuser and A. F. J. Remy, New York, Columbia University Press.
GRM.	= Germanisch-Romanische Monatsschrift, hrsg. von Heinrich u. Franz R. Schröder. Heidelberg, C. Winter.
Jb.	= Shakespeare-Jahrbuch, hrsg. von Wolfgang Keller. Leipzig, B. Tauchnitz.
N. Jb.	= Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, hrsg. von H. Weinstock, E. Wilmanns und E. Schön. Leipzig, B. G. Teubner.
JEGPh.	= The Journal of English and Germanic Philology. Urbana, Illinois.
LTS.	= The Times, Literary Supplement. London.
Lbl.	= Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, hrsg. von O. Behaghel und F. Neumann. Leipzig, O. R. Reisland.
LZbl.	= Literarisches Zentralblatt. Leipzig.
Litteris	= Litteris. An International Critical Review of the Humanistics. Published by the Society of Letters at Lund.
MLN.	= Modern Language Notes, ed. by Edwin Greenlaw. Baltimore, The Johns Hopkins Press.
MLR.	= The Modern Language Review. A Quarterly Journal ed. for the Modern Humanities Research Association by J. G. Robertson etc. Cambridge, University Press.
MPh.	= Modern Philology. A Journal devoted to research in Modern Languages and Literatures. Chicago, The University of Chicago Press.
Mus.	= Museum. Maandblad voor Philologie en Geschiedenis onder Redactie van P. J. Blok etc. Leiden, A. W. Sijthoff.
Neoph.	= Neophilologus. Groningen, Den Haag, J. B. Wolters.
N. & Qu.	= Notes and Queries for Readers and Writers, Collectors and Librarians. London.
PhQ.	= Philological Quarterly. A Journal devoted to Scholarly Investigation in the Classical and Modern Languages and Literatures. Iowa City, Iowa.
PMLA.	= Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore.
RAA.	= Revue Anglo-Américaine, paraissant tous les deux mois. Directeurs: L. Cazamian et C. Cestre. Paris, Les Presses Universitaires de France.
RESt.	= The Review of English Studies. A Quarterly Journal of English Literature and the English Language, ed. by R. B. McKerrow. London, Sidgwick & Jackson.
Sh.	= Shakespeare.
SP.	= Studies in Philology, ed. by James F. Royster, published quarterly by the University of North Carolina Press.
ZFEU.	= Zs. f. französischen und englischen Unterricht, hrsg. von Wilhelm Gaede und Albert Kruse. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

I. GESAMTAUSGABEN[1])
[im Original und in Übersetzung].

1 Arden Shakespeare, ed. by E. H. Wright: Timon of Athens. NewYork, Heath 1928. 160 S.

2 Forty-nine Minute Plays from Shakespeare, ed. by Fred G. Barker. London, Macmillan 1928.

3 The Works of Shakespeare. The Text of the First Folio, with Quarto variants and a selection of modern readings, ed. by Herbert Farjeon: The Tempest, The Two Gentlemen of Verona, The Merry Wives of Windsor, Measure for Measure, The Comedy of Errors, Much Ado About Nothing, and Love's Labour's Lost. London, Nonesuch Press. X, 590 S.

4 William Shakespeare. Dramatische Werke. Nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung. Mit einer Einführung von Wilhelm Heise. Leipzig, Ph. Reclam 1927.

5 The New Shakespeare: Shakespeare's Works, ed. for the Syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. Cambridge, University Press. As You Like It. 1926. — Rez. E. Studies 10, 1928, S. 55—58 (H. de Groot). — RAA. 5, 1927/28, S. 169 bis 172 (F. C. Danchin). — Rev. belge 7, S. 1098—1099 (F. Delatte). — The Merchant of Venice. 1926. — Rez. Neoph. 13, 1928, S. 33—51 (B. A. P. van Dam). — All's Well That Ends Well. 1929. XXXVI, 202 S. — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 104—109 (H. T. Price).

6 The New Readers' Shakespeare, ed. by G. B. Harrison and F. H. Pritchard: The Merry Wives of Windsor. London, Harrap 1928. 132 S.

7 Shakespeares dramatiske Værker oversat og kommenteret af V. Østerberg. København, J. H. Schultz. 10 Bde. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 209—214 (L. Magon).

8 Prinz Heinrich XXXIX. Reuß Ausgabe: William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream. Twelfth Night. Bd. 1 und 2. Helerau, Avalun-Verlag, London, Bumpus 1927. 172, 210 S.

9 William Shakespeare: Lustspiele. In neuer Übersetzung von Hans Rothe. Leipzig, List 1928. XXXVI, 439 S.

10 William Shakespeare: Dramatische Werke und Sonette. Hrsg. von K. Martin Schiller. 12 Bde. Leipzig, Hendel 1927.

11 A School Shakespeare, ed. by Richard Burton, George Stuart Gordon, C. T. Onions: A Midsummer Night's Dream, The Merchant of Venice, As You Like It, The Tempest, Richard II, Henry V, Julius Caesar, Hamlet, Macbeth. London, Oxford University Press 1928. XXXVI, 661 S.

12 Tempelklassiker: William Shakespeares Werke, englisch und deutsch, hrsg. von Levin Ludwig Schücking und Else v. Schaubert. Berlin, Tempelverlag. Der Sturm. Cymbeline. 1928. 251, 267 S. — Troilus und Cressida. Maß für Maß. 1929. 265 Doppelseiten + S. 267—288. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 550—551 (Hermann Jantzen).

13 William Shakespeare: A Facsimile of the First Folio Text. With an Introduction by John Dover Wilson and a List of Modern Readings. London, Faber and Gwyer. As You Like It. The Winter's Tale. Julius Caesar. Antony and Cleopatra (s. Jb. 65, S. 259, Nr. 13).

II. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN
nebst den dazugehörigen Erläuterungsschriften.

All's Well That Ends Well.

Ed. s. Nr. 5.

Antony and Cleopatra.

Ed. s. Nr. 13.

14 Latymer: «Bendels». LTS, Feb. 2, 1928, S. 80 (zu A. W. II, II, 213).

---

[1]) Ein * vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß das Werk im Original vorgelegen hat.

15 Simpson, Lucie: Shakespeare's «Cleopatra». Fortnightly Revue 129, S. 332—342.

16 Stoll, Elmer Edgar: Cleopatra. MLR 23, 1928, S. 145—163.

As You Like It.

Ed. s. Nr. **5, 11** und **13.**

*17 Babcock, Robert W.: As You Like It III, II. MLN. 44, 1929, S. 41—42.

*18 Eichler, Albert: «Love's Labour's Lost» und «As You Like It» als Hofaufführungen. E. Studien 64, 1929, S. 352—361 (Schick-Festschrift).

19 Elkins, Pid: Figurinen zu «Wie es Euch gefällt». Ekhofblätter, Landestheater Gotha, 1927/28, H. 18.

*20 Tannenbaum, Samuel A.: An Emendation of «As You Like It» II, VII, 73. MLN. 44, 1929, S. 428—430.

21 Tilley, Morris P.: Shakespeare's «Purge» of Jonson. LTS, Oct. 11, 1928, S. 736.

Comedy of Errors.

22 William Shakespeare: The Comedy of Errors. Ed. by Thomas W. Baldwin. New York [1928].

Ed. s. Nr. **3.**

Cymbeline.

23 William Shakespeare: Cymbelin. Schauspiel in 5 Aufzügen. Auf der Grundlage der Übersetzung von Wolf Graf Baudissin, übertragen und für die Bühne eingerichtet von Siegfried Anheißer. Köln, Gehly 1927. 100 S.

Ed. s. Nr. **12.**

24 Law, Robert Adger: An Unnoted Analogue to the Imogen Story. University of Texas Studies in English, Nr. 7, 1927, S. 133—135.

Hamlet.

25 William Shakespeare: Hamlet, Prince of Denmark. Ed. by Joseph Quincy Adams. Boston, Houghton Mifflin Co. 1929. VII, 356 S. — Rez. MLN. 45, 1930, S. 190—191 (Baldwin Maxwell).

26 William Shakespeare: Amleto. Testo riveduto, con versione à fronte, introduzione e commento à cura di Raffaelo Piccoli. Firenze, Sansoni 1927.

Ed. s. Nr. **11.**

27 Allen, Percy: Historical Originals of Ophelia. Sh. Rev. 1, S. 166 bis 171.

28 Baty, Gaston: Visage de Shakespeare. Masques, Cahiers d'art dramatique, Oct. 1928.

29 Bergdol, Ed.: Hamlet's Name. Scandinavian Studies and Notes 10, 1929, S. 159—175.

30 Blankenfeld, Fritz: Hamlet. Ein Deutungsversuch auf Grund von Brunners Lehre. Potsdam 1928, Veröffentlichung der Constantin-Brunner-Gemeinschaft.

31 Campbell, A. Y.: The Problems of Hamlet. LTS. Sept. 12, 1929, S. 704 (zu Haml. I, IV).

32 Chassé, Charles: Les Textes de Hamlet. Figaro, 13. Oct. 1928.

33 Chevalley, Abel: Les deux Hamlets. Mercure de France, 1. Dez. 1928. — Ref. RAA. 6, 1928/29, S. 291.

34 Faggi, A.: Il Foscolo e l'«Amleto». Il Marzocco 33, H. 21.

*35 Fairchild, A. H. R.: Fighting in the Churchyard. PhQu. 8, 1929, S. 388—394.

36 Falke, Konrad: Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater. Zürich, Rascher & Co. 1929.

37 Gouhier, H.: Hamlet, prince de Danemark. Revue des Jeunes, 10.—25. Dez. 1928.

*38 Gray, Henry David: Reconstruction of a Lost Play. PhQu. 7, 1928, S. 254—274. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 220 (Bernhard Beckmann).

39 Hauptmann, Gerhart: Hamlet in neuer Gestalt. Voss. Ztg. 1927, 286, Unterhaltungsblatt. — Rez. Der Neue Weg 57, 4. — Die Scene 18, S. 53 bis 54 (Berthold Held).

***40** Kalepky, Theodor: Zu Shakespeares Abridg(e)ment. ZFEU. 28, 1929, S. 440—441 (zu Haml. II, II).

***41** Keßler, Harry Graf: Craigs «Hamlet». Zur Ausstellung im Münchener Theater-Museum. Münchener Neueste Nachrichten Nr. 110, 23. April 1930, S. 3.

42 Lawrence, W. J.: The Pirates of «Hamlet». Criterion, Juli 1929.

43 McCarthy, Edith E.: The Portraits in «Hamlet». LTS. Aug. 30, 1928, S. 617; s. ebda. Sept. 6, 1928, S. 632; Sept. 30, 1928, S. 667 (William Poel).

44 Ramello, Giovanni: The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke, 1603. Torino, Fratelli Bocca 1930. VII, 293 S. (= Studi sugli Apocrifi Shakespeariani.)

45 Rea, John D.: Hamlet and the Ghost Again. English Journal 18, 1929, S. 207—213.

***46** Saenger, Eduard: Die Tragödie der Tragödie. N. Jb. 6, 1930, S. 217 bis 219.

***47** Schaubert, Else v.: He's fat and scant of breath. Anglia 52, N. F. 40, 1928, S. 93—96.

***48** Schaubert, Else v.: Die Stelle vom «Rauhen Pyrrhus» (Hamlet II, 2, 460—551) in ihrem Verhältnis zu Marlowe-Nashes «Dido», zu Seneca und dem «Urhamlet» und damit ihrer Bedeutung für Datierungsfragen, Quartoproblem und Nashes Angriff auf Thomas Kyd. Anglia 53, N. F. 41, 1929, S. 374 bis 439.

49 Ward, H. Gordon: Du Bellay and Shakespeare. N. & Qu. Vol. 155, 1928, S. 417.

***50** Willoughby, Edwin Eliott: A Note on the Relationship of the First and Second Quartos of «Hamlet». Anglia 52, N. F. 40, 1928, S. 288.

51 Wyrsch, Jakob: Don Quijote und Hamlet. Schweizerische Rundschau 28, S. 310—324.

Henry IV.

52 Cowl, R. P.: Sources of the Text of Henry the Fourth, Parts I and II. London, Elkin Mathews & Marrot. 54 S.

Henry V.

Ed. s. Nr. **11.**

***53** Baker, Harry T.: A Note on «Henry V». MLN. 44, 1929, S. 176.

54 Porter, C. Endymion: Act and Chorus in «Henry V». LTS. Nov. 8, 1928, S. 833—834, vgl. dazu: LTS. Nov. 15, 1928, S. 859 (William Poel).

***55** Sharpe, Robert Boies: «We Band of Brothers». SP. 26, 1929, S. 166 bis 176.

56 Yvon, P.: L'Henry V. de Shakespeare interprété par Barbey d'Aurevilly. RAA. 6, 1928/29, S. 50—54.

Henry VI.

57 Alexander, Peter: Shakespeare's Henry VI and Richard III. With an Introduction by Alfred W. Pollard. Cambridge University Press 1929. VIII, 229 S. (= Shakespeare Problems. By A. W. Pollard and John Dover Wilson, 3.) — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 97—102 (Ernst Groth).

58 Baldwin, Thomas W.: Texts and Prompt Copies. LTS, April 19, 1928, S. 290.

59 Chambers, Sir E. K.: Actors' «Gag» in Elizabethan Plays. LTS, March 8, 1928, S. 170. — Dazu: LTS, April 19, 1928, S. 290 (T. W. Baldwin).

60 Doran, Madeleine: Henry VI, Parts II and III: Their Relation to the Contention and the True Tragedy. University of Iowa Studies, Humanistic Series, Vol. IV, No. 4, 1928.

*61 Grenzmann, Wilhelm: Die Jungfrau von Orléans in der Dichtung. Berlin, W. de Gruyter & Co. 1929. VII, 74 S. (= Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur, hrsg. v. P. Merker und G. Lüdtke, H. 1.) — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 245—248 (W. Fischer).

62 Jan, E. v.: Das literarische Bild der Jeanne d'Arc. 1429—1926. Halle, M. Niemeyer 1928 (= Beihefte zur Zs. für roman. Philologie, H. 76). — Rez. Lbl. 50, 1929, S. 192—195 (V. Klemperer). — Mus. 36, 1928/29, S. 246 (H. Brugmans). — N. Jb. 5, 1929, S. 111—113 (Eduard Schön.) — Zs. f. frz. Sprache u. Literatur 52, H. 7/8 (W. Fischer).

63 Klemperer, Victor: Jeanne d'Arc als dichterische Gestalt. Bielefeld, Velhagen & Klasing 1929. (= Idealistische Literaturgeschichte.)

64 Soons, J. J.: Jeanne d'Arc au théâtre. Étude sur la plus ancienne tragédie, suivie d'une liste chronologique des œuvres dramatiques dont Jeanne d'Arc a fourni le sujet en France de 1890 à 1926. Diss. Amsterdam 1929. 258 S. — Rez. Mus. 36, 1928/29, S. 313—314 (H. Brugmans). — Neoph. 15, 1930, S. 71 (J. J. S.).

Henry VIII.

65 Law, Robert Adger: Two Notes on Shakespearean Parallels. University of Texas Studies in English, No. 9, 1929, S. 82—85.

John.

66 Barnard, F. P.: The Whitewashing of King John by Shakespeare. N. & Qu. Vol. 157, Oct. 12, 1929, S. 255—257.

*67 Nichols, Charles Washburn: A Reverend Alterer of Shakespeare. MLN. 44, 1929, S. 30—32.

*68 Richter, Helene: Shakespeare auf der Wiener Bühne. «König Johann» im Deutschen Volkstheater. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 237—240.

Julius Caesar.

69 William Shakespeare, Julius Caesar. Hrsg. v. Heinrich. Gotha L. Klotz 1929. 66 S. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 557 (W. Domann).

Ed. s. Nr. **11** und **13.**

*70 Francke, Otto: Theaterschau. «Julius Caesar» zu Ehren der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft neu einstudiert. Nach der Übersetzung von A. W. v. Schlegel. Einrichtung und Inszenierung: Franz Ulbrich. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 245—248.

*71 Parrot, T. M.: Marlowe, Beaumont, and «Julius Caesar». MLN. 44, 1929, S. 69—77. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 219—220 (Bernhard Beckmann).

72 Proestler, Mary: «Caesar Did never Wrong but with Juste Cause». PhQu. 7, 1928, S. 91—92.

73 Schestov, Leo: The Ethical Problem in «Julius Caesar». New Adelphi, N. S. 1, S. 348—356.

74 Tannenbaum, Samuel A.: An Emendation to «Julius Caesar». Shakespeare Review 1, 1928, S. 322—323.

Lear.

75 William Shakespeare; King Lear. Bankside Acting Edition. Ed. by F. J. Hawey Darton. Gardner, Darton 1928. 191 S.

*76 Brunner, Karl: Der «König-Lear»-Text des Wiener Burgtheaters von 1870. E. Studien 64, 1929, S. 362—369 (Schick-Festschrift).

*77 Kurrelmeyer, W.: Another Letter from Tieck to Carus. MLN. 43, 1928, S. 308—309.

78 Prager, H.: Deutung von Shakespeares Lear im Sinne einer Philosophie der Familie. Logos 18, 1. H.

Love's Labour's Lost.

Ed. s. Nr. **3.**

*79 Eichler, Albert: «Love's Labour's Lost» und «As You Like It» als Hofaufführungen. E. Studien 64, 1929, S. 352—361 (Schick-Festschrift).

Macbeth.

80 William Shakespeare: Macbeth. Ed. by E. E. Kellett. London, Benn 1928.

81 William Shakespeare: Macbeth. Hrsg. v. Riemann. Gotha, L. Klotz 1929. 72 S. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 557 (W. Domann).

Ed. s. Nr. **11.**

82 Gundolf, Friedrich: Shakespeares Macbeth. Die Horen 5, H. 1.

83 Herrmann, H.: Macbeth, eine Interpretation. Zs. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft 22, H. 4.

84 Horn, Wilhelm: Die Kinder des Macbeth. Arch. 83. Jg., 154. Bd., 1928, S. 275—276.

85 Lumsden, Louisa Innes: Macbeth in History and in the Play. Blackwood's Magazine 223, S. 479—489.

Measure for Measure.

Ed. s. Nr. **3** und **12.**

86 Durham, W. H.: «Measure for Measure» as Measure for Critics. Essays in Criticism by Members of the Department of English. University of California Publications in English, No. 1, 1929, S. 113—132. Berkeley, University of California.

The Merchant of Venice.

87 William Shakespeare: The Merchant of Venice. Ed. by P. H. B. Lyon. London, Benn 1928.

88 William Shakespeare: The Merchant of Venice. A Selection of the Chief Scenes. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von K. Richter. München, Kellerer [o. J.]. 64 + 56 S. (= Kellerers Englische Ausgaben, Bd. 25.) — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 557 (W. Domann).

Ed. s. Nr. **5** und **11.**

***89** Brown, Beatrice D.: Mediaeval Prototypes of Lorenzo and Jessica. MLN. 44, 1929, S. 227ff.

90 Grimm, Carl v.: In Sachen Shylock gegen Antonio. Zur Aufführung des Kaufmanns von Venedig im Staatlichen Schauspielhaus. Charlottenburg 1927.

91 Kuhl, Ernest: «My Wealthy Andrew». LTS. Dec. 27, 1928, S. 1025.

***92** Rea, John D.: Shylock and the Processus Belial. PhQu. 8, 1929, S. 311—313.

***93** Volbeda, R.: Over de Shylockfiguur II. Neoph. 14, 1929, S. 196 bis 204. III. ebda. S. 274—281 (vgl. Jb. 65, 1929, S. 264, Nr. **104**).

***94** Wenger, Berta Viktoria: Shylocks Pfund Fleisch. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 92—174.

S. auch Nr. **157.**

The Merry Wives of Windsor.

Ed. s. Nr. **3** und **6.**

A Midsummer Night's Dream.

Ed. s. Nr. **8** und **11.**

95 Bing, J.: Shakespeares Sommernatsdrøm. Edda 28, H. 2.

Much Ado About Nothing.

96 William Shakespeare: Much Ado About Nothing. Parallel Passage Edition. Ed. by Alphonse Gerald Newcomer, and completed by Henry David Gray. California, Stanford University Publications Vol. I, No. 2. 1929. 327 S. — Ref. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 308—309. — MLN. 45, 1930, S. 208 (Charles G. Osgood).

Ed. s. Nr. **3.**

97 Rhodes, R. Compton: «Much Ado About Nothing» at Oxford, 1606. Shakespeare Review 1, 1928, S. 28—32.

Othello.

98 Harrison, T. P. jr.: «Othello» as a Model for Dryden in «All for Love». University of Texas Bulletin, Studies in English, No. 6, 1927, S. 136—143.

99 Knight, G. Wilson: The Style of «Othello». Fortnightly Review, May 1929.

100 Lawrence, W. J.: «The Moor of Venice». LTS, March 7, 1929.

101 Young, T. E.: An Emendation of Shakespeare's Text. Nation & Ath. 43, 421.

Pericles.

102 Cowl, R. P.: The Authorship of «Pericles», and the Date of «The Life and Death of Lord Cromwell». London, Mathews and Marrot 1927.

Richard II.

Ed. s. Nr. **11.**

S. auch Nr. **157.**

Richard III.

103 Alexander, Peter: Shakespeare's «Henry VI» and «Richard III». With an Introduction by Alfred W. Pollard. Cambridge University Press 1929. VIII, 229 S. (= Shakespeare Problems. By A. W. Pollard and John Dover Wilson, 3.) — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 97—102 (Ernst Groth). [=Nr. **57.**]

Romeo and Juliet.

*104 Babcock, Robert Weston: Romeo and Juliet I, IV, 86: An Emendation. PhQu. 8, 1929, S. 407—408.

105 Law, Robert Adger: Two Notes on Shakespearean Parallels. University of Texas Studies in English, Nr. 9, 1929, S. 82—85.

106 Law, Robert Adger: On Shakespeare's Changes of his Source Material in Romeo and Juliet. University of Texas Studies in English, No. 9, 1929, S. 86—102.

107 Sampley, Arthur M.: Sixteenth Century Imitation of «Romeo and Juliet». University of Texas Studies in English, Nr. 9, 1929, S. 103—105.

*108 Tannenbaum, Samuel A.: Romeo and Juliet I, IV, 86. PhQu. 9, 1930, S. 72—73.

The Tempest.

109 William Shakespeare: La Tempête. Traduction par Joseph Aynard. Paris, Les Belles Lettres 1927. 180 S. — Rez. RAA. 5, 1927/28, S. 468—472 (Émile Legouis).

110 William Shakespeare: The Tempest. Ed. by E. Thompson. London, Benn 1928.

Ed. s. Nr. **3, 11** und **12.**

*111 Fouquet, Karl: Jakob Ayrers «Sidea», Shakespeares «Tempest» und das Märchen. Marburg, N. G. Elwert 1929. 112 S. (= Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Ernst Elster, Nr. 32.) — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 26—27 (Helene Richter). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 194—195 (W. Keller). — Ref. Arch. 85. Jg., 157. Bd., 1930, S. 142.

*112 Hecht, Hanna: Der «Sturm» als Festaufführung bei der Einweihung der neuen Oberrealschule in Göttingen. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 249.

Timon of Athens.

Ed. s. Nr. **1.**

113 Baker, Marry T.: «A Wide Sea of Wax». MLN. 45, 1930, S. 146.

Titus Andronicus.

*114 Bolton, Joseph S. G.: The Authentic Text of «Titus Andronicus». PMLA. 44, 1929, S. 765—788.

*115 Bolton, Joseph S. G.: Two Notes on «Titus Andronicus». MLN. 45, 1930, S. 139—141.

Troilus and Cressida.

Ed. s. Nr. **12.**

116 Alexander, Peter: Troilus and Cressida, 1609. Library 9, 1928, S. 267—286. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 221 (Bernhard Beckmann).

***117** Eckhardt, Eduard: Zur Rolle des Thersites in «Troilus and Cressida». E. Studien 64, 1929, S. 370—379 (Schick-Festschrift).

***118** Francke, Leo: Theaterschau. Troilus und Cressida in Dresden. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 242—245.

119 Harmatopegos: Troilus and Cressida: «My Sacred Aunt» (IV, V, 134). N. & Qu. Vol. 155, 18. Aug. 1928.

***120** Stein, Elizabeth: Caxton's «Recuyell» and Shakespeare's «Troilus». MLN. 45, 1930, S. 144—146.

Twelfth Night.

121 William Shakespeare: Twelfth Night. A Facsimile of the First Folio Text. With an Introduction by John Dover Wilson. Boston, Houghton Mifflin 1928. II, 255, 275 S. — Ref. MLN. 44, 1929, S. 488 (H. S.).

122 Baker, Harry T.: Twelfth Night I, I, 8. LTS, Aug. 29, 1929, S. 684. — Erwiderung: ebda. Sept. 12, S. 704 (M. C. Fenton).

123 Struble, George E.: Schlegel's Translation of Twelfth Night. Quart. Journ. of the Univ. of North Dakota 19, 1929, S. 148—167.

Two Gentlemen of Verona.

Ed. s. Nr. **3.**

Winter's Tale.

Ed. s. Nr. **13.**

III. NICHTDRAMATISCHE WERKE.

Rape of Lucrece.

***124** Marschall, Wilhelm: Das «Argument» zu Shakespeares «Lucrece». Anglia 53, N. F. 41, 1929, S. 102—122.

***125** Marschall, Wilhelm: Das Troja-Gemälde in Shakespeares «Lucrece». Anglia 54, N. F. 42, 1930, S. 83—96.

Sonnets.

126 Shakespeares Sonette, ins Deutsche übertragen und hrsg. von Karl Hauer. Graz, Moser 1929, 91 S. — Ref. Arch. 85. Jg., 157. Bd. 1930, S. 148.

127 William Shakespeare: Les Sonnets. Translated by Emile le Brun. Introduction by Valéry Larbaud. French and English Text. Paris, J. Schiffrin 1928 (= Editions de la Pléiade). — Rez. London Mercury 17, 473 (D. S. Mirsky).

128 Els Sonets de Shakespeare. Traduccio completa de Carme Montoriol Puig. Barcelona, Verdaguer 1928. — Rez. LTS, May 3, 1928, S. 335. — Shakespeare Review 1, 1928, S. 276—277 (W. B. Kempling).

Ed. s. Nr. **10.**

129 Benedetti, Anna: L'ordine originale dei sonetti di Guglielmo Shakespeare. Rivista d'Italia 31, S. 120—129.

130 Fort, J. A.: Further Notes on Shakespeare's Sonnets. Transactions of the Bibliographical Society, N. S. 9, 1928, Dez., H. 3.

131 Fort, J. A.: The Date of Shakespeare's 107th Sonnet. Library 9, March 1929.

132 Fort, J. A.: A Time Scheme for Shakespeare's Sonnets. London, The Mitre Press 1930. — Rez. N. & Qu. Vol. 158, 1930, S. 162.

133 Harrison, G. B.: «The Mortal Moon». LTS, Nov. 29, 1928, S. 938.

134 Law, Robert Adger: Two Notes on Shakespearean Parallels. University of Texas Studies in English Nr. 9, 1929, S. 82—85.

135 Rattray, R. F.: «Will Hews». LTS, April 12, 1928, S. 272.

136 Scott, Janet G.: Les sonnets élisabéthains: les sources et l'apport personnel. Paris, Champion 1929. IV, 343 S. (= Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée, Vol. 60.) — Rez. E. Studies 11, 1929, S. 227—231 (Mario Praz). — MLN. 45, 1930, S. 328—329 (Charles G. Osgood). — MPh. 27, 1929/30, S. 241—242 (G. B. Harrison). — N. & Qu. Vol. 158, 1930, S. 126.

137 Spira, Theodor: Shakespeares Sonette im Zusammenhang seines Werkes. Königsberg, Gräfe & Unzer 1929. 47 S. (= Schriften der Königl. Deutschen Gesellschaft zu Königsberg, H. 1.)

Venus and Adonis.

***138** Spencer, Hazelton: Shakespeare's Use of Golding in «Venus and Adonis». MLN. 44, 1929, S. 435—437.

IV. SHAKESPEAREANA.

139 Adams, Joseph Quincy: A Life of William Shakespeare. London, Constable 1929. XIV, 561 S.

140 Albright, Evelyn May: Shakespeare's Puns on «Bonds». LTS, Sept. 26, 1929, S. 746. — Erwiderung: ebda. Oct. 3, S. 766 (John Dover Wilson).

141 Allen, Percy: Shakespeare and Chapman as Topical Dramatists. Being a further Study of Elizabethan Dramatic Origins and Imitations. London, C. Palmer 1929. XIII, 280 S. — Rez. LTS, March 21, 1929, S. 229. — RESt. 6, 1930, S. 98—100 (G. B. Harrison).

142 Allen, Percy: Shakespeare and Chapman. LTS, Sept. 12, 1929, S. 704. — Erwiderung: ebda. Sept. 19, S. 723 (A. S. Ferguson). — ebda. Sept. 26, S. 747 (Percy Allen).

143 Annual Bibliography of English Language and Literature Vol. VIII, 1927. Edited for the Modern Humanities Research Association by D. Everett and E. Seaton. Cambridge, Bowes & Bowes 1928. 201 S. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 262 (Hermann M. Flasdieck). — MLN. 44, 1929, S. 558 (A. C. Baugh). — RAA. 6, 1928/29, S. 454 (A. Digeon). — Revue Germanique 19, II, S. 284 (F. M.).

144 Annual Bibliography of English Language and Literature Vol. IX, 1928. Edited for the Modern Humanities Research Association by E. Seaton and M. S. Serjeantson. Cambridge, Bowes & Bowes 1929. 228 S. — Ref. Arch. 85. Jg., 157. Bd., 1930, S. 146—147.

***145** Arns, Karl: Londoner Theater im Jahre 1928. ZFEU. 28, 1929, S. 258—265.

***146** Arns, Karl: Londoner Theater. N. Jb. 5, 1929, S. 362—364.

147 Aronstein, Philipp: Dramatik. Im: Handbuch der Englandkunde 2. Bd., 1928 (s. Nr. 218).

148 Aronstein, Philipp: Das englische Renaissancedrama. Leipzig, Teubner 1929. X, 336 S. — Rez. DLZ. 50, 1929, H. 20 (Paul Meisner). — E. Studien 65, 1930, S. 98—100 (W. Franz). — MLN. 45, 1930, S. 130—132 (Robert S. Forsythe). — N. Jb. 5, 1929, S. 358—359 (Walter Hübner). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 198—199 (W. Keller). — ZFEU. 28, 1929, S. 469—470 (H. Jantzen).

***149** Aronstein, Philipp: Patriotismus und Staatsgefühl der Engländer. N. Jb. 5, 1929, S. 558—578.

150 Arthur and Hutchinson: Shakespeare on the Screen. Shakespeare Association Bulletin IV, 4, 1929.

***151** Ashton, J. W.: The Date of «John A Kent and John A Cumber». PhQu. 8, 1929, S. 225—232.

152 Babcock, Robert W.: A Preliminary Bibliography of Eighteenth Century Criticism of Shakespeare. SP., Ex. Ser. I, S. 58—76.

153 Babcock, Robert W.: A Secondary Bibliography of Shakespeare Criticism in the Eighteenth Century. SP., Ex. Ser. I, S. 77—98.

***154** Babcock, Robert W.: William Richardson's Criticism of Shakespeare. JEGPh. 28, 1929, S. 117—136.

155 A Baconian Encyclopedia Wanted. London Mercury 19, 8.

156 Bailey, John: Shakespeare. With an Introduction by the Right Honourable Stanley Baldwin. London, Longmans 1929. XV, 208 S. (= English Heritage Series.)

157 Baker, Arthur E.: A Shakespeare Dictionary. Part 8: The Merchant of Venice. S. 349—408. Part 9: King Richard the Second. S. 409—482. Borough Librarian, Taunton 1929.

158 Bartlett: Extant Autograph Material by Shakespeare's Fellow Dramatists. Library 1930. — Ref. N. & Qu. Vol. 158, 1930, S. 37.

159 Barton: Links between Shakespeare and the Law. By the Right Honourable Sir Dunbar Plunket Barton, Bt. With a Foreword by the Honourable James Montgomery Beck. London, Faber & Faber. XXXIX, 167 S.

160 Baskervill, Charles Read: The Elizabethan Jig and Related Song Drama. Chicago, The University of Chicago Press 1929. X, 642 S. — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 18—25 (S. B. Liljegren). — JEGPh. 28, 1929, S. 551 bis 555 (Hyder E. Rollins). — MLN. 45, 1930, S. 47—49 (W. J. Lawrence). — Ref. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 310.

***161** Baugh, Albert C.: American Bibliography for 1928. II. English Language and Literature. PMLA. 44, 1929, S. 9—45.

***162** Baugh, Albert C.: American Bibliography for 1929. II. English Language and Literature. PMLA. 45, 1930, S. 12—49.

***163** Beckmann, Bernhard: Zeitschriftenschau. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 218—226.

164 Bentley, G. E.: Shakespeare's Fellows. LTS, Nov. 15, 1928, S. 856. — Ref. SP. 26, 1929, S. 209 (H. Craig).

***165** Bentley, G. E.: New Actors of the Elizabethan Period. MLN. 44, 1929, S. 368—372.

***166** Bentley, G. E.: Records of Players in the Parish of St. Giles, Cripplegate. PMLA. 44, 1929, S. 789—826.

167 Bethurum, Dorothy: The Immortal Word-smith: A Study of Shakespeare's Apparent Poetic Digressions. Seewanee Review 36, S. 62—75.

168 Blunden, Edmund: Shakespeare's Significances. A Paper read before the Shakespeare Association, 25th January 1929. London, H. Milford 1929. — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 113—115 (Elise Deckner).

169 Boas, Frederick S.: Shakespeare Societies. Past and Present. Shakespeare Review 1, 1928, S. 315—321.

170 Boas, Guy: Shakespeare and Christianity. Shakespeare Review 1, 1928, S. 90—97.

171 Bode, E.: Einführung in die Geschichte der englischen Literatur, besonders der Neuzeit. Bielefeld, Velhagen & Klasing 1927. 170 S. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 475—476 (Kurt Horn).

172 Boggs, R. S.: La Mujer mandona de Shakespeare y de Juan Manuel. Hispania 10, S. 419—422.

173 Böthling, Arthur: Gundolfs «Shakespeare in deutscher Sprache». Ein Vademecum. Karlsruhe, C. F. Müller in Komm. 1929. 40 S.

174 Böttger, H.: The English Drama. A Short Survey from the Beginnings to the Present Time. Kiel 1927. 32 S. (= Lipsius und Tischers frz. und engl. Schullektüre, Ergänzungsheft 35.) — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 478 (O. Glöde).

175 Bradby, G. F.: About Shakespeare and his Plays. Second Edition. Oxford University Press, London, H. Milford 1928. 94 S. — Rez. RAA. 5, 1927/28, S. 55. — Vgl. Jb. 63, N. F. 4, 1927, S. 280, Nr. 174.

176 Bradby, G. F.: Short Studies in Shakespeare. London, Murray 1929. VIII, 129 S. — Ref. Arch. 85. Jg., 157. Bd., 1930, S. 148—149.

177 Brandl, Alois: Shakespeares Heirat: Legitimes und Illegitimes. Voss. Ztg., Unterhaltungsblatt, 1928, XIX.

178 Brandl, Alois: Shakespeare. Leben — Umwelt — Kunst. 4. Aufl. Wittenberg (Bez. Halle), A. Ziemsen Verlag 1929. XVI, XVI, 517 S. (= Geisteshelden [Führende Geister], hrsg. von Ernst Hofmann, 8. Bd.). — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 102—103 (Hermann Jantzen). — DL. 32, 1929/30, S. 59 bis 60. — Vgl. Jb. 59/60, N. F. 1, 1924, S. 278, Nr. 8885.

179 Breton, Nicholas: Melancholike Humours. Edited with an Essay on Elizabethan Melancholy by G. B. Harrison. London, Scholartis Press. VI, 89 S.

180 Brooke, Tucker: The Shakespeare Songs. Being a complete collection of the Songs by or attributed to William Shakespeare. New York 1929.

181 Cady, Frank W.: Shakespeare Views Old Age. University of California Chron. 31, 1929, S. 19—30.

182 Camden, Caroll: Marlowe and Elizabethan Psychology. PhQu. 8, 1929, S. 69—78.

183 Charlton, H. B.: Shakespeare. Politics and Politicians. Oxford University Press, London, H. Milford 1929. 24 S. (= The English Association, Pamphlet No. 72, April 1929.) — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 109—113 (Elise Deckner).

184 Cian, Vittorio: Un articolo shakespeariano di Ugo Foscolo. Giornale storico della letteratura italiana 91/3, Fasc. 273, Aprile-Giugno.

***185** Connes, Georges: Du nouveau sur De Vere. RAA. 6, 1928/29, S. 145—154, 241—257.

186 Constantin-Weyer, M.: William Shakespeare. Paris, Les Éditions Rieder 1929. 78 S. u. 60 Tafeln. (= Maîtres des Littératures, I.) — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 118—119 (Philipp Aronstein). — E. Studien 65, 1930, S. 104 bis 105 (Max J. Wolff). — Ref. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 308.

***187** Craig, Hardin: A Contribution to the Theory of the English Renaissance. PhQu. 7, 1928, S. 321—333.

188 Craig, Hardin: Shakespeare and Formal Logic. Studies in English Philology. A Miscellany in Honor of Prof. Frederick Klaeber. Edited by Kemp Malone and M. B. Ruud. 1929, S. 380—396.

***189** Craig, Hardin: Recent Literature of the English Renaissance. SP. 26, 1929, S. 192—303.

190 Craß, E.: England im elisabethanischen und puritanischen Zeitalter. Leipzig, E. A. Seemanns Lichtbildanstalt 1929. 46 S., 3 Tafeln, 50 Lichtbilder. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 634—635 (Kurt Kauenhowen).

191 Croce, Benedetto: Aneddoti di storia civile e letteraria X.: Un viaggiatore in Italia nel Settecento, apostolo dello Shakespeare. La Critica 26, S. 461—647.

192 Cromwell, Otelia: Thomas Heywood. A Study in the Elizabethan Drama of Everyday Life. New Haven, Yale University Press, London, H. Milford 1928. VIII, 234 S. — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 27—31 (Philipp Aronstein). — DLZ. 50, 1929, H. 35 (E. Eckhardt). — DNSpr. 37, 1929, S. 674 bis 675 (Max J. Wolff). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 199—200 (W. Keller). — MLN. 44, 1929, S. 480—482 (Louis B. Wright).

***193** Dam, B. A. P. van: Alleyn's Player's Part of Greene's «Orlando Furioso», and the Text of the Q of 1594. E. Studies 11, 1929, S. 182—203, 209—220.

194 Danton, George H.: Germany Ten Years After. Boston, Houghton Mifflin & Co. 1928. X, 295 S. — Rez. MLN. 43, 1928, S. 347—349 (Ernst Feise).

195 Daugherty, George H. jr.: Shakespeare as a Military Critic. Open Court 42, S. 257—276.

***196** Deetjen, Werner: Die 65. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar am 23. April 1929. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 1—5.

***197** Deetjen, Werner: Goethe und Tiecks elisabethanische Studien. Ein Fund im Goethe- und Schiller-Archiv. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 175—183.

***198** Deetjen, Werner: Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1928. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 293—296.

199 Dibelius, Wilhelm: England. 5., völlig neu bearbeitete Ausgabe. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1929. 2 Bde. XVI, 445 u. VIII, 298 S. — Ref. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 313—314. — Vgl. Jb. 62, N. F. 3, 1926, S. 217, Nr. 318; Jb. 59/60, N. F. 1, 1924, S. 279, Nr. 8910.

***200** Dost, Georg: Der neue dramatische Geist in England und das nationale Erziehungssystem. DNSpr. 37, 1929, S. 223—233.

201 Douglas, M. W.: An Anti-Shakespeare Encyclopedia. London Mercury 19, 184.

202 Dyboski, Roman: O Anglji i Anglikah. Warschau, F. Hoesick 1929. VIII, 270 S. — Rez. RAA. 6, 1928/29, S. 456ff. (Stanislas Helsztyński).

203 Eliot: The Parlement of Prathers. A Series of Elizabethan Dialogues and Monologues illustrating Daily Life and the Conduct of a Gentleman on the Grand Tour extracted from Ortho-Epia Gallica, a book on the correct Pronunciation of the French Language written by John Eliot and published in the year 1593. Fanfrolico Press. 119 S.

***204** Ellison, Lee Monroe: Elizabethan Drama and the works of Smollet. PMLA. 44, 1929, S. 842—862.

205 Emerson: Shakespeare. Ausgewählt von A. Hämel. Leipzig, G. Freytag 1928. 27 S. (= Freytags Sammlung fremdsprachlicher Schriftwerke, Kurze Texte, Nr. 22.)

***206** Fehr, Bernhard: Das Shakespeare-Erlebnis in der englischen Romantik. Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 24. April 1929 in Weimar. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 8—22.

207 Friedell, Egon: Shakespeare. Ekhofblätter, Landestheater Gotha, 1927/28, H. 18.

***208** Fries, C.: Schillerianum. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 234 bis 235.

209 Fripp, Edgar I.: Shakespeare. Boy and Man. Shakespeare Review 1, 1928, S. 239—248.

210 Fripp, Edgar I.: Shakespeare's Haunts near Stratford. Oxford University Press, London, H. Milford, 1929. 160 S.

***211** Garnier, Charles-Marie: Édouard Dowden. RAA. 6, 1928/29, S. 115—130, 208—228.

212 Geisler, Ad.: Der Einfluß der Tamburlaine-Rolle bis zum Untergang des Elisabeth-Theaters. Diss. Berlin 1928. 44 S.

213 Gerstenberg, E.: Shakespeare im Rahmen der englischen Renaissance. Schule und Wissenschaft II, 12. Sept. 1928.

214 Glänzer, Karl: Unser Verhältnis zu Shakespeare. Der Neue Weg 72, S. 91—92.

215 Glöde, O.: Szenen aus William Shakespeares Dramen, III (A Midsummer Night's Dream. King Lear. Hamlet, Prince of Denmark). Bielefeld, Velhagen & Klasing 1928. (= Frz. u. engl. Lesebogen Nr. 166.) — Ref. ZFEU. 29, 1930, S. 237 (Richard Brill). — Vgl. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 270, Nr. 241.

216 Golding, S. R.: Robert Wilson and «Sir Thomas More». N. & Qu. Vol. 154, S. 237—239, 259—262; Vol. 155, S. 237—240; dazu: N. & Qu. Vol. 154, S. 335—336 (S. O. Addy), S. 465—466 (Samuel A. Tannenbaum). — Ref. SP. 26, 1929, S. 213 (Hardin Craig).

217 Grosse, G.: A Shakespeare Allusion. LTS, Aug. 1, 1929, S. 608.

218 Handbuch der Englandkunde. Teil I, 1928. Teil II, 1929. Frankfurt a. M., M. Diesterweg. XV, 348 S., 370 S. (= Handbücher der Auslandskunde, hrsg. von Paul Hartig und Wilhelm Schellberg.) — Rez. Arch. 85. Jg., 157. Bd., 1930, S. 98—102 (W. Dibelius). — DNSpr. 36, 1928, S. 539—543 (Karl Ehrke). — DNSpr. 38, 1930, S. 71—75 (Karl Ehrke). — E. Studies 11, 1929, S. 70—72 (E. Kruisinga). — N. Jb. 5, 1929, S. 732—733 (Walter Hübner). — ZFEU. 28, 1929, S. 71—73 (Karl Arns).

219 Haraszti, Zoltán: Shakespeare in Hungary. His Plays on the Stage and his Influence in Literature and Life. Boston, Mass., Trustees of the Public Library 1929, S. 1—14, 49—61, 100—106. (= More Books IV.)

220 Harrison, G. B.: An Elizabethan Journal, being a Record of those Things Most Talked of during the Years 1591—1594. London, Constable. XXIV, 430 S.

***221** Harrison, Richard Clarence: Walt Whitman and Shakespeare. PMLA. 44, 1929, S. 1201ff.

***222** Hartl, Eduard: Shakespeare-Bibliographie 1927—1928. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 258—292.

*223 Havens, George R., and Torrey, Norman L.: Voltaire's Books: A Selected List. MPh. 27, 1929/30, S. 1—22.

224 Hebel, J. William, and Hudson, Hoyt, H.: Poetry of the English Renaissance. Selected from Early Editions and Manuscripts and edited. New York, F. S. Crofts & Co. 1929. VIII, 1068 S. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 201—202 (W. Keller). — Ref. MLN. 45, 1930, S. 70 (E. G.).

225 Herzog, Paul: Der untragische Shakespeare. Germania, Werk und Welt Nr. 20.

226 Hoffmann-Harnisch, Wolfgang: Shakespeare der Guckkastenbühne. Berliner Börsenzeitung 1928, Nr. 156.

227 Holmes, Elizabeth: Aspects of Elizabethan Imagery. Oxford, Blackwell 1929. X, 134 S. — Rez. E. Studies 11, 1929, S. 227—231 (Mario Praz).

228 Holzhausen, Wilhelm: Übersee in den Darstellungsformen des Elisabethanischen Dramas. [= Beiträge zur Erforschung der Sprache und Kultur Englands und Nordameriksa (Fortsetzung der Gießener Beiträge) 4, 1929, S. 155—227.]

229 Hughes, Glenn: The Story of the Theatre. A Short History of the Theatrical Art from its Beginnings to the Present Day. New York, S. French 1928.

230 Hummel, F.: A Shakespeare Reader. Frankfurt a. M., M. Diesterweg 1929. 140 S. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 557 (W. Domann). — Vgl. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 271, Nr. 271.

231 Huscher, G.: Über Eigenart und Ursprung des englischen Naturgefühls. Leipzig, B. Tauchnitz 1929. 39 S. (= Kölner Anglistische Arbeiten, hrsg. von Herbert Schöffler, Bd. 5.) — Ref. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 312.

232 Ichakawa: The Founding of the National Shakespeare Association of Japan. The Shakespeare Association Bulletin IV/4, 1929.

233 Imelmann, Rudolf: Friedrich Gundolfs Shakespeare-Buch. Hamburger Fremdenblatt 1929, Nr. 150, Literarische Rundschau.

*234 Jacobs, Monty: Theaterschau. Berliner Shakespeare-Aufführungen 1927/29. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 232—237.

235 James, Ralph, and Allen, Percy: Elizabeth and Essex. LTS, Feb. 7, 1929.

236 Jessup, Katherine E.: Shakespeare's Comic Lovers. Shakespeare Association Bulletin IV, 1929, S. 104—116.

237 Kaiser, J. W.: Introduction to the Study and Interpretation of Drama. Amsterdam, Swets & Zeitlinger 1929. 80 S. — Rez. Mus. 37, 1929/30, S. 121—123 (A. C. E. Vechtman-Veth).

238 Keller, Waldemar: Die größte Shakespeare-Bücherei der Welt. Hamburger Fremdenblatt 1929, Nr. 187.

*239 Keller, Wolfgang: Bücherschau I. Sammelreferat. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 189—209.

240 Keller, Wolfgang, und Fehr, Bernhard: Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Wildpark-Potsdam, Athenaion-Verlag 1927. (= Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walzel, H. 111, S. 97—128.)

241 Kelso, Ruth: The Doctrine of the English Gentleman in the Sixteenth Century. University of Illinois Studies in Language and Literature, Urbana, Ill., 1929. 288 S.

242 Kemper, Nadja: Raleighs Staatstheoretische Schriften: Die Einführung des Machiavellismus in England. Leipzig, B. Tauchnitz 1928. 138 S. (= Beiträge zur englischen Philologie, hrsg. von Max Förster, 7. Bd.) — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 204—205 (W. Keller).

243 Kirtlan, Ernest J. B.: Shakespeare and Life. London Quarterly Review 150, S. 184—192.

244 Knight, G. Wilson: The Principles of Shakespeare Interpretation. Shakespeare Review 1, 1928, S. 374—380.

245 Knight, G. Wilson: The Poet and Immortality. Shakespeare Review 1, 1928, S. 407—415.

246 Lafourcade, Georges: Ode à Shakespeare[1]). Tirage limité à 100 exemplaires. [Auch 1928.] — Rez. RAA. 6, 1928/29, S. 267—268 (A. Brulé).

247 Lamb: Four Tales from Shakespeare, hrsg. v. P. Wenzel. Kiel, Lipsius & Tischer 1929. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 557 (W. Domann).

***248** Longworth, Charles A.: Verse - Sentence Patterns in English Poetry. PhQu. 7, 1928, S. 282—298.

249 Larsen, Henning: «Woo't drink up eisel?» Studies in English Philology. A Miscellany in Honor of Prof. Frederick Klaeber. Edited by Kemp Malone and M. B. Ruud. 1929. S. 401—402.

250 Lawrence, W. J.: Pre-Restoration Stage Studies. Cambridge, Harvard University Press 1927. VIII, 435 S. — Rez. MLN. 43, 1928, S. 118 bis 120 (Louis B. Wright).

251 Lee, Sir Sidney: Elizabethan and other Essays. Oxford, Clarendon Press 1930.

252 Loria, Achille: Pensieri e sogetti economici in Shakespeare. Nuova Antologia 1. Aug. 1928.

***253** Lorme, Lola: Shakespeare-Aufführungen in München. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 240—242.

254 Luce, Morton: Shakespeare. A Vindication. Fortnightly Review, N. S. 129, S. 478—492.

255 Lucius, Eberhard: Gerichtsszenen im älteren englischen Drama. Gießener Diss. Gießen, J. Christ 1928. 59 S. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 387 bis 388 (Hermann Jantzen).

***256** Ludwig, Albert: Was ist uns Shakespeare heute? DL. 32. Jg., 1929/30, S. 59—60.

257 M., M.: L'auteur d'Hamlet, a-t-il vécu à Nérac? Le Temps 19. Juli 1928. — Vgl. ebda. 8. Juli (E. Chaumié).

258 McKnight, George H.: Modern English in the Making. With the assistance of Bert Emsley. New York, D. Appleton & Co. 1928. XII, 590 S. — Rez. N. Jb. 6, 1929, S. 734—735 (Walter Hübner).

259 Mahr, August C.: Dramatische Situationsbilder und Bildtypen: eine Studie zur Kunstgeschichte des Dramas. Stanford University, Cal., 1928. 95 S. (= Stanford University Publications in Language and Literature IV, 1.) — Rez. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 119—121 (Moriz Enzinger).

260 Manwaring, G. E.: A Missing Autograph of Shakespeare. LTS, Oct. 3, 1929, S. 766; dazu ebda. Oct. 10, S. 794 (C. R. Haines).

261 Marquardt, F. S.: Shakespeare and American Slang. American Speech IV, S. 118—122.

262 Mathesius, Vilém: Geschichte der englischen Literatur in ihren Hauptströmungen und wichtigsten Vertretern. Prag, G. Volecky 1928. 300 S. — Rez. Angl. Beibl. 39, 1928, S. 142—143 (Fritz Karpf).

263 Mathy, L.: Der wahre William Shakespeare. Frankfurt a. M., Franzmathes 1929. 48 S.

264 Mee, Arthur: The Children's Shakespeare, with pictures in colour and gravure. The Second Book. London, Hodder & Stoughton. 456 S. — Rez. RAA. 6, 1928/29, S. 266—267 (A. Brulé).

265 Meltzer, Sophie: Shakespeare-Gedanken. Gesammelt und verdeutscht. Berlin, L. Weiß 1929. 191 S. — Rez. Annalen der Philosophie 8, 1929, H. 6 (J. J.). — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 550—551 (Hermann Jantzen).

266 Mertz, Wendel: Die Shakespeare-Ausgabe von Theobald (1733). (= Gießener Beiträge zur Erforschung der Sprache und Kultur Englands und Nordamerikas II, 2).

267 Michels, Wilhelm: Barockstil bei Shakespeare und Calderón. Diss. Revue Hispanique. Paris 1929. 89 S. — Rez. DLZ. 51, 1930, S. 793—795 (Helmut Hatzfeld).

268 Mis, Léon: Les œuvres dramatiques d'Otto Ludwig. Première Partie (de 1840 à 1852). Nouvelle édition, revue et corrigée. Paris, J. Gamber 1929. 442 S. — Rez. DLZ. 51, 1930, S. 833—834 (Robert Petsch).

[1]) Lafourcade erhielt für diese Ode den Preis der Poetry Society of London. Ref. RAA. 6, 1928/29, S. 94.

269 Mis, Léon: Les Études sur Shakespeare d'Otto Ludwig exposés dans un ordre méthodique et précédés d'une introduction littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, J. Gamber 1929. 180 S. — Rez. DLZ. 51, 1930, S. 833—834 (Robert Petsch). — Vgl. Jb. 59/60, N. F. 1, 1924, S. 284, Nr. 9033.

270 Mohrbutter, A.: Queen Elizabeth and her Influence on English Politics and Culture. Kiel 1927. 52 S. (= Lipsius und Tischers frz. und engl. Schullektüre, 37. Ergänzungsheft.) — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 478 (O. Glöde).

271 Mohrbutter, A.: Interesting Pictures of Old and Modern English Life. Kiel 1927. 63 S. + 32 S. (Wörterbuch). (= Lipsius und Tischers frz. und englische Schullektüre, 41. Ergänzungsheft.) — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 478 (O. Glöde).

***272** Moore, John Robert: The Songs of the Public Theaters in the Time of Shakespeare. JEGPh. 28, 1929, S. 166—202.

273 Morsbach, L.: Shakespeares Prologe, Epiloge und Chorus-Reden. Eine kritische Untersuchung. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1929. (= Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-hist. Klasse, Jg. 78, H. 3 [20. Juli 1928], S. 215—294.) — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 112—114 (Albert Eichler). — DNSpr. 38, 1930, S. 161—165 (Robert Petsch). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 191 (W. Keller). — Ref. Arch. 84. Jg., 155. Bd., 1929, S. 316—317. — ZFEU. 28, 1929, S. 306 (Hermann Jantzen).

***274** Mühlbach, Egon: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1928. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 250—257.

275 Murray, Gilbert: The Classical Tradition in Poetry. The Charles Eliot Norton Lectures. Oxford University Press 1927. XI, 274. — Rez. LST, Jan. 12, 1928, S. 17—18. — Saturday Rev. of Literature 4, 608 (Paul Shorey).

276 Murry, John Middleton: The «Philosophy» of Shakespeare. New Adelphi I, 3.

277 Nathan, Walter L.: Sir John Cheke und der englische Humanismus. Bonn, Rhenania-Verlag 1928. 106 S. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 673—674 (Max J. Wolff). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 202—203 (W. Keller).

278 Nedden, Otto zur: Shakespeares «Londoner verlorener Sohn». Neue Preuß. Kreuzzeitung 1928, Nr. 142.

279 Nicoll, Allardyce: The English Stage. London 1928, Benn's Sixpen. Library Nr. 32. 80 S. — Rez. E. Studien 64, 1929, S. 149 (Karl Arns).

280 Nicoll, Allardyce: Readings from British Drama. Extracts from British and Irish Plays. London, Harrap & Co. 1928. 440 S. — Rez. RAA. 6, 1928/29, S. 548 (A. Koszul).

281 Nungezer, Edwin: A Dictionary of Actors and of other Persons Associated with the Public Representation of Plays in England before 1642. New Haven, Conn., Yale University Press 1929. VI, 438 S. (= Cornell Studies in English, 13.) — Rez. MPh. 27, 1929/30, S. 364—365 (G. B. Harrison). — MLN. 45, 1930, S. 331—333 (Gerald Eades Bentley). — N. & Qu. Vol. 158, 1930, S. 161—162.

282 Oliphant, E. H. C.: Shakespeare and his Fellow Dramatists. Two vols. I. Canpaspe — Volpone. II. Yorkshire Tragedy — Jovial Crew. New York, Prentice Hall 1929. XX, 1177 u. XIII, 1173 S. — Rez. MLN. 45, 1930, S. 197 (Hazelton Spencer). — PhQu. 8, 1929, S. 413—414 (B[aldwin] M[axwell]).

***283** Oliphant, E. H. C.: Collaboration in Elizabethan Drama: Mr. W. J. Lawrence's Theory. PhQu. 8, 1929, S. 1—10.

***284** Oliphant, E. H. C.: How not to play the Game of Parallels. JEGPh. 28, 1929, S. 1—15.

285 Ost, F.: Shakespeare in English Literature. Leipzig, Quelle & Meyer [o. J.]. (= English Treasure Series. Englische Lektüre und Kulturkunde in Einzelheften.) — Ref. ZFEU. 29, 1930, S. 237 (Richard Brill).

***286** Østerberg, V.: The «Countess Scenes» of «Edward III». Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 49—91.

287 Pater, Walter: The Renaissance. Studies in Art and Poetry. London, Cape 1928. 224 S.

288 Peacock, W.: English Verse. Chosen and arranged. In five volumes. Vol. I. The Early Lyrics to Shakespeare. Oxford University Press, London, H. Milford [1928]. XVI, 451 S. (= The World's Classics, CCCVIII.) — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 88—89 (H. Lüdeke).

***289** Platter: Thomas Platters des Jüngeren Englandfahrt in Jahre 1599 nach der Handschrift der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel, hrsg. von Hans Hecht. Halle, M. Niemeyer 1929. XXXIX, 181 S. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 117—121 (Herbert Schöffler). — Arch. 85. Jg., 157. Bd., 1930, S. 110—111 (Karl Brunner). — DLZ. 51, 1930, S. 659—661 (H. Lüdeke). — E. Studien 65, 1930, S. 162—164 (Helene Richter). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 206—207 (W. Keller). — Mus. 37, 1929/30, S. 43—44 (B. A. P. van Dam). — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 305 (Hermann Jantzen).

290 Popovič, Vladeta: Shakespeare in Serbia. Published for the Shakespeare Association. London, H. Milford 1928. VI, 128 S. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 208 (W. Keller).

291 Potter, George Reuben: Elizabethan Verse and Prose. Selected and edited. New York, Holt 1928. XIV, 615 S. — Ref. MLN. 45, 1930, S. 70 (E. G.).

***292** Praz, Mario: Wyndham Lewis. E. Studies 10, 1928, S. 1—8.

293 Purdy, Mary M.: Elizabethan Literary Treatment of the Proposed Marriages of Queen Elizabeth. University of Pittsburgh Abstracts of Dissertations 4, 1928, S. 147—153.

294 Quinton, C. L.: A Shakespearean Test. LTS, August 1, 1929, S. 608.

295 Reyes, C. M. de: On the Acting of Shakespeare's Plays. London, Blackie 1928. 132 S.

296 Robertson, J. M.: The Scansion of Shakespeare. Criterion Juli 1929.

297 Rubenstein: Great English Plays. Twenty-three Masterpieces from the Mysteries to Sheridan. Edited by H. F. Rubenstein. London, V. Gollancz.

298 Ruhrmann, Friedrich G.: Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der Englischen Literatur. Heidelberg, C. Winter 1927. VII, 179 S. (= Anglistische Forschungen, hrsg. von J. Hoops, H. 64.) — Rez. E. Studien 63, 1928/29, S. 415—417 (Robert Spindler). — E. Studies 10, 1928, S. 88—89 (Willem van Doorn). — JEGPh. 28, 1929, S. 591—592 (Paull F. Baum). — Lbl. 50, 1929, S. 349 (Florian Asanger). — MLN. 44, 1929, S. 64—65 (Morris W. Croll). — N. Jb. 5, 1929, S. 357 (Walter Hübner).

299 Savage, F. G.: Shakespeare and Feathered Life. Shakespeare Review 1, 1928, S. 66—70, 139—143, 295—300.

300 Savage, J. J.: The Winter of Our Discontent. Classical Weekly 21, S. 115.

301 Scheidegger, Gerhard: Rogue und Connycatcher. Ein Beitrag zur Kenntnis des Elisabethanischen Proletariats und Gaunertums. Diss. Basel 1927. 48 S.

***302** Schember, Ziska Luise: Shakespeare. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 6—7.

***303** Josef Schick zum 70. Geburtstag. 1859. 21. Dezember 1929. E. Studien 64, 2/3. Heft, 1929, S. 177—481.

304 Schneider, Rudolf: Der Mönch in der englischen Dichtung bis auf Lewis's Monk 1795. Leipzig, Mayer & Müller 1928. 204 S. (= Palaestra, hrsg. von A. Brandl und J. Petersen, H. 155.) — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 202 (W. Keller).

305 Schultze, H. M.: A Day in Elizabethan London. Nach John Finnemores Social Life in England bearbeitet. Text und Anmerkungen. Kiel 1926. 24 S. (= Lipsius und Tischers frz. u. engl. Schullektüre, hrsg. von Mohrbutter und Neumeister, 5. Ergänzungsheft.) — Ref. E. Studien 64, 1929, S. 166 (O. Glöde).

306 Schutt, J. H.: An Introduction to English Literature. Vol. I. Groningen, Den Haag, J. B. Wolters 1928. 386 S. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 556 (Walther Preusler).

307 Scripture, Edward W.: Grundzüge der englischen Verswissenschaft. Marburg, N. G. Elwert 1929. X, 98 S. — Rez. DLZ. 51 (III. Folge, 1), 1930, S. 23—26 (Alois Brandl).

308 Shakespeare, William: Der Londoner verlorene Sohn. Nach der Übersetzung von L. Tieck bearbeitet, szenisch ergänzt und hrsg. v. E. Kamnitz. Berlin, Bühnenvolksbundverlag 1926. 171 S. — Rez. ZFEU. 27, 1928, S. 470.

309 The Shakespeare Association. A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre. By Members of the Shakespeare Association. Oxford University Press, London, H. Milford 1927. — Rez. RAA. 5, 1927/28, S. 468—472 (Émile Legouis). — Ref. Theatre Arts Monthly 12, 375 (D. M. Morton).

310 Shakespeare Folios. LTS, Aug. 2, 1928, S. 572.

311 Shakespeare and Garrick. LTS, June 28, 1928, S. 492.

***312** Shakespeare-Jahrbuch, hrsg. im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Wolfgang Keller. Bd. 65, N. F. 6. Leipzig, B. Tauchnitz 1926. IV, 301 S.

313 Shakespeare's Nomenclature. London Mercury 18, 523. — Vgl. dazu: ebda. 19, 79 (J. H. McNulty).

314 The Shakespeare Pictoral and Visitor's Weekly Guide. Stratford-upon-Avon 1928.

315 The Shakespeare Review. A Monthy Magazine devoted to Literature and the Drama. Edited by A. K. Chesterton. Stratford-on-Avon, The Avon Press I, 1928. — Ref. Arch. 84. Jg., 155. Bd., 1929, S. 137.

316 Shakespeare: The Wantage-Crawford First Folio. LTS, Feb. 2, 1928, S. 84.

***317** Shakespeare for the Young. The Times, Educational Supplement, Aug. 25, 1928, S. 365 (Nr. 695).

318 Shannon, George P.: The Heroic Couplet in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, with Special Reference to the Influence of Ovid and the Latin Elegiac Distich. Stanford University Abstracts of Dissertations II, S. 127—134.

319 Sheppard, A. T.: Shakespeare's Kings. Shakespeare Review 1, 1928, S. 261—268.

320 Simpson, Lucie: Tolstoy and Shakespeare. Shakespeare Review 1, 1928, S. 460—463.

321 Sisson, C. J.: The Elizabethan Dramatists. London, E. Benn.

322 Small, Samuel Asa: The Return to Shakespeare. The Historical Realists. Baltimore, John Hopkins University Press 1927. 134 S.

323 Small, Samuel Asa: The Shakespearian Keynote Scene in Comedy. Birmingham Southern College Bulletin Vol. 21, Nr. 3, 1928, S. 3—8.

324 Smith, Robert M.: The Formation of Shakespeare Libraries in America. Shakespeare Association Bulletin IV, 1929, S. 65—74.

325 Smith, Robert M.: Notes on Shakespeariana. Shakespeare Association Bulletin IV, 1929, S. 121—125.

***326** Smith, Winifred: Italian Actors in Elizabethan England. MLN. 44, 1929, S. 375—377.

327 Somerville, H.: Madness in Shakespearian Tragedy. With a Preface by Wyndham Lewis. London, Richards Press. VII, 207 S.

***328** Spencer, Hazelton: The Elizabethan «To Board». MLN. 44, 1929, S. 531—532.

***329** Spindler, Robert: Josef Schick. E. Studien 64, 1929, S. 177—200 (Schick-Festschrift).

330 Spurgeon, Caroline F. E.: Keats's Shakespeare. A Descriptive Study Based on New Material. Oxford University Press, London, H. Milford 1928. VIII, 178 S. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 97—99 (Bernhard Fehr). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 215—216 (Helene Richter). — LTS. Nov. 29, 1928, S. 931. — MLN. 44, 1929, S. 339—340 (Raymond D. Havens). — New Adelphi 2, S. 158 (J. M. Murry). — RAA. 6, 1928/29, S. 445—447 (Lucien Wolff).

***331** Stahl, Ernst Leopold: Dramaturgische Bücherschau. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 227—231.

332 Standke, Ernst: Studien zum Gebrauch des Plurals bei Shakespeare. Diss. Marburg. VI, 89 S.

333 Starnes, D. T.: More about Dryden as an Adaptor of Shakespeare. University of Texas Bulletin Nr. 2826, Studies in English Nr. 8.

334 Stempfe, K.: Shakespeare in Deutschland von Otto Ludwig an. Jahrbuch der Philos. Fakultät der Deutschen Universität in Prag 1926/27.

***335** Stern, Alfred: Shakespeare und Marlowe. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 194—202.

336 Stern, Alfred: Moses Mendelssohn und Shakespeare. Neue Schweizer Rundschau 22/3.

337 Sternaux, Ludwig: Bibliophile Shakespeare-Ausgaben. Philobiblon 1928, S. 125—128.

338 Stevens, F. G.: Parolles and Jack Wilton's Captain. Shakespeare Review 1, 1928, S. 190—196.

339 Strachey, Lytton: Elizabeth and Essex. A Tragic History. London, Chatto & Windus 1929. — Rez. RAA. 6, 1928/29, S. 539—540 (Jean-Jacques Mayoux). — Dazu: Aug. R. Rüegg, Ein neues Meisterwerk über die englische Elisabeth (Lytton Strachey's Elizabeth and Essex). Schweizerische Rundschau 29/1.

339a Strachey, Lytton: Elisabeth und Essex. Eine tragische Historie. Deutsch von H. Reisiger. Berlin, S. Fischer 1929. 298 S. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 208—209 (W. Keller). — Vient de paraître, janvier 1929 (Abel Chevalley). — André Levinson, Elisabeth et Essex, vus par Lytton Strachey. Nouvelles Littéraires 16. Februar 1929. — Ref. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 307.

339b Strachey, Lytton: La Tragique Histoire d'Elizabeth et d'Essex, trad. par Jacques Heurgon. Paris 1929. — Rez. Revue Hebdomaire 15. Juni 1929.

340 Stuart, D. C.: The Development of Dramatic Art. New York, Scribner 1928.

341 Studies in English Philology. A Miscellany in Honor of Prof. Frederick Klaeber. Edited by Kemp Malone and M. B. Ruud. 1929.

342 Tannenbaum, Samuel A.: Shakespeare Forgeries in the Revels Accounts. New York, Columbia University Press, London, H. Milford 1928. XIV, 109 S. — Rez. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 127—128 (Alois Brandl). — RESt. 5, 1929, S. 19 (W. W. Greg).

343 Tannenbaum, Samuel A.: Cock-Crow in Shakespeare. Shakespeare Review 1, 1928, S. 400—406.

***344** Tannenbaum, Samuel A.: Another Shakespeare Forgery. MLN. 44, 1929, S. 13—15.

345 Tannenbaum, Samuel A.: Shakespeare's Coat of Arms. LTS, July 4, S. 538; Aug. 22, S. 652, 1929.

346 Tannenbaum, Samuel A.: A Missing Autograph of Shakespeare. LTS, Nov. 14, 1929, S. 926.

347 Tannenbaum, Samuel A.: Shakespeare and «Sir Thomas Moore». New York, The Tenny Press 1929. 64 S.

348 Taylor, Edward A.: Elizabethan Domestic Tragedies. University of Chicago Abstracts of Theses, Humanistic Series IV, S. 341—345.

349 Taylor, G. A.: Publication of First Folio. N. & Qu. Vol. 154, S. 125.

350 Taylor, George C.: The Date of Edward Capell's «Notes and Various Readings to Shakespeare, Vol. II». RESt. 5, 1929, S. 317—319.

351 Thaler, Alwin: Shakespeare's Silences. Cambridge, Harvard University Press, London, H. Milford 1929. XI, 279 S. — Rez. MLN. 45, 1930, S. 190—191 (Baldwin Maxwell).

352 Thorpe, Willard: The Triumph of Realism in Elizabethan Drama, 1558—1612. Princeton, Princeton University Press 1928. IX, 142 S. (= Princeton Studies in English No. 3.) — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 25—26 (Helene Richter). — MLN. 44, 1929, S. 549—550 (Harold N. Hillebrand).

353 Tilley, M. P.: «I have heard of your paintings too». RESt. 5, 1929, S. 312—317.

354 Townsend, Charles L.: The Foes of Shakespeare. Southwestern Bulletin, March 1928, S. 1—16.

355 Trenner, Anne: The Sea in English Literature. London, Hodder & Stoughton 1926. — Rez. MLN. 43, 1928, S. 568 (M. B. Ruud).

356 Villeroy, A.: Shakespeare et nous. Revue de France 2. Dez. 1928.

***357** Walzel, Oskar: Der Kritiker Lessing und Shakespeare. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 23—48.

358 Ward, B. M.: The Seventeenth Earl of Oxford, 1550—1604. London, J. Murray 1928. XV, 408 S. — Rez. MLN. 44, 1929, S. 202—203 (E. G.). — MLR. 24/2, April 1929 (W. W. Greg). — PhQu. 8, 1929, S. 223—224 (Roy J. Deferrari).

***359** Ward, B. M.: Shakespeare and the Anglo-Spanish War, 1585 to 1604. RAA. 6, 1928/29, S. 297—311.

360 Webb, C. C. J.: Shakespeare and Religion. Hibbert Journal 26, S. 341—345.

361 Weltzien, F.: The Elizabethan Age. Leipzig, B. G. Teubner 1927. (= Teubners Kleine Auslandtexte für höhere Lehranstalten. Abt. 1: Großbritannien und die Vereinigten Staaten, hrsg. von W. Hübner, Heft 12.) — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 476—477 (M. Weyrauch).

362 Williams, Charles: A Myth of Shakespeare. Oxford University Press 1928. 146 S. — Ref. MLN. 45, 1930, S. 138 (E. G.).

363 Williamson, George: Elizabethan Drama and its Classical Revival. University of California Chron. 31, 1929, S. 251—258.

364 Willoughby, Edwin E.: An Interruption in the Printing of the First Folio. Library, N. S. 9, 1929, S. 262—266. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 255 (Bernhard Beckmann).

365 Willoughby, Edwin E.: The Typography of the Act-Heading of the First Folio. RESt. 5, 1929, S. 198—200.

366 Willoughby, Edwin E.: A Note on the Typography of the Running Titles of the First Folio. Library, N. S. 9, March 1929.

367 Willoughby, Edwin E.: A Note on the Pagination of the First Folio. MLN. 44, 1929, S. 373—374.

368 Wilson, John Dover: The Elizabethan Shakespeare. Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1929. London, H. Milford 1929. 27 S. (= Proceedings of the British Academy Vol XV.) — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 115—117 (Elise Deckner).

369 Wilson, Theodore H.: The Third Murderer. English Journal 18, 1929, S. 418—422.

370 Winninghoff, Elisabeth: Das Theaterkostüm bei Shakespeare. Diss. Münster 1927. 87 S. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 193—194 (W. Keller). — Ref. Arch. 84. Jg., 156. Bd., 1929, S. 308.

371 Wölcken, Fritz: Shakespeares Zeitgenossen in der deutschen Literatur. Berlin, Junker & Dünnhaupt 1929. V, 80 S. (= Neue Forschung. Arbeiten zur Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker, hrsg. von H. Hecht, F. Neumann u. R. Unger, Bd. 5.) — Rez. DLZ. 51, 1930, S. 553—556 (Moriz Enzinger).

***372** Wollf, Karl: Betrachtungen über Shakespeare. Shakespeare-Festspiele der Sächsischen Staatstheater. Dresden 1930. Dresden, Druckerei der Baensch-Stiftung 1930. 77 S.

***373** Wolff, Max J.: Das englische Drama der Spätrenaissance. GRM. 18, 1930, S. 150.

374 The Year's Work in English Studies, Vol. VIII. 1927. Edited for the English Association by F. S. Boas and C. H. Herford. Oxford University Press, London, H. Milford 1929. 386 S. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 248 (W. Fischer).

V. NACHTRÄGE

zu Werken, die bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind. Die eingeklammerte Nummer verweist stets auf den betr. Buchtitel der vorhergehenden Bibliographie; handelt es sich um eine Erscheinung früherer Jahre, so ist die entsprechende Bandzahl des Jahrbuchs der Buchnummer vorgesetzt. Rez. oder Ref. bedeutet, daß eine Besprechung bzw. ein Referat am angegebenen Ort zu finden ist.

(**166**) Addy: Shakespeare's Puritan Relations. 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 222 (Bernhard Beckmann).

(**167**) Albright: Dramatic Publication in England. 1927. — Ref. Arch. 84. Jg., 155. Bd., 1929, S. 315—316. — E. Studies 11, 1929, S. 108—114 (H. de Groot). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 44—45 (W. B. Kempling).

(**65**) Albright: The Folio Version of «Henry V». 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 221 (Bernhard Beckmann).

(**169**) Allen: Shakespeare, Jonson, and Wilkins as Borrowers. 1928. — Rez. LTS, April 5, 1928, S. 255. — London Mercury 18, S. 657—658 (John Freeman). — Nation & Ath. 43, S. 51—52. — N. & Qu. Vol. 154, 1928, S. 215 bis 216. — RAA. 6, 1928/29, S. 360—361 (F. C. Danchin). — Rev. belge 7, S. 1099—1100 (F. Delatte). — RESt. 6, 1930, S. 98—100 (G. B. Harrison). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 49—52 (Geoffrey W. Jaggard). — Ref. SP. 26, 1929, S. 223 (Hardin Craig).

(**170**) Anderson: Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays. 1927. — Rez. JEGPh. 28, 1929, S. 438—439 (Murray W. Bundy). — LTS, April 19, 1928, S. 293. — Shakespeare Review 1, 1928, S. 275—276 (W. B. Kempling).

(**226**) Annual Bibliography of English Language and Literature, ed. by Everett and Seaton, Vol. VII (1926). 1927. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 146—152 (Gustav Binz).

(**175**) Baldwin: The Organisation and Personnel of the Shakespearean Company. 1927. — Rez. Nation 126, S. 492—493 (T. M. Parrot). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 204—205 (W. B. Kempling). — Yale Rev. Nr. 17, S. 410 (Tucker Brooke). — Ref. Theatre Arts Monthly 12, S. 375—376 (D. M. Morton).

(**186**) Boas: An Introduction to the Reading of Shakespeare. 1927. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 107—111 (Elise Deckner). — LZbl. 79, S. 448. — ZFEU. 27, 1928, S. 465. — Theatre Arts Monthly 12, S. 375 (D. M. Morton).

(**28**) Bradby: The Problems of Hamlet. 1928. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 116—117 (Philipp Aronstein). — DLZ. 49, 1928, S. 2507—2509 (Bernhard Fehr). — London Mercury 18, S. 541 (René Hague). — MLN. 44, 1929, S. 396—398 (Harold N. Hillebrand). — RAA. 6, 1928/29, S. 359—360 (G. Lambin). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 125—126 (W. B. Kempling).

(**192**) Bridges: The Influence of the Audience on Shakespeare's Drama. 1927. — Rez. MLN. 44, 1929, S. 396—398 (Harold N. Hillebrand). — RAA. 6, 1928/29, S. 438—439 (Maurice Castelain).

(**193**) Britannica. Förster-Festschrift 1929. — Rez. DLZ. 51, 1930, S. 835—840 (Karl Brunner). — DNSpr. 38, 1930, S. 68—71 (Fritz Karpf). — ZFEU. 28, 1929, S. 631—632 (Hermann Jantzen).

(**194**) Brooke, St.: On Ten Plays of Shakespeare. 1927. — Rez. MLN. 43, 1928, S. 566 (H. S. V. Jones). — Ref. Theatre Arts Monthly 12, S. 375 (D. M. Morton).

(**195**) Brooke, St.: Ten More Plays of Shakespeare. 1927. — MLN. 43, 1928, S. 566 (H. S. V. Jones). — Ref. Theatre Arts Monthly 12, S. 375 (D. M. Morton).

(**63, 179**) Brooke, T.: Shakespeare of Stratford. 1926. — Rez. Shakespeare Review 1, 1928, S. 42 (W. B. Kempling). — Yale Review, N. S. 18, S. 189—192 (Edwin Greenlaw). — Ref. Arch. 84. Jg., 155 Bd., 1929, S, 316.

(**63, 195**) Connes: Le Mystère Shakespearien. 1926. — Rez. E. Studien 64, 1929, S. 129—130 (Max J. Wolff). — RAA. 6, 1928/29, S. 170—172 (René Pruvost).

(62, 34) van Dam: The Text of Shakespeare's Hamlet. 1924. — Rez. ZFEU. 27, 1928, S. 467—469.

(162) Davies: Notes upon some of Shakespeare's Sonnets. 1928. — Ref. LTS, June 14, S. 454.

(217) Dubeux: Les traductions françaises de Shakespeare. — Rez. RAA. 6, 1928/29, S. 64—65 (A. Brulé).

(220) Eckhardt: Das engl. Drama der Reformation u. der Hochrenaissance. 1928. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 197 (W. Keller). — Ref. Arch. 84. Jg., 155. Bd., 1929, S. 140—141.

(222) Eliot: Shakespeare and the Stoicism of Seneca. 1927. — Rez. E. Studies 10, 1928, S. 79—87 (Mario Praz). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 190 bis 191 (W. Keller). — LZbl. 79, S. 450. — Ref. London Mercury 17, S. 210 (D. S. Mirsky).

(225) Essays and Studies by Members of the English Association Vol. 13. — Rez. RAA. 6, 1928/29, S. 75—76 (A. Digeon).

(226) Forsythe: «The Merry Wives of Windsor». 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 219 (Bernhard Beckmann).

(233) Fripp: Shakespeare's Stratford. 1928. — Rez. English Rev. 47, S. 118—119. — N. & Qu. Vol. 154, S. 305—306. — Shakespeare Review 1, 1928, S. 120—121 (W. B. Kempling). — Ref. LTS, May 17, 1928, S. 380.

(235) Gaedick: Der weise Narr in der engl. Literatur. 1928. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 250—252 (Robert Petsch). — E. Studien 64, 1929, S. 126 bis 128 (Eduard Eckhardt). — Ref. ZFEU. 27, 1928, S. 624—625.

(63, 74) Gaw: The Origin and Development of 1 Henry VI. 1927. — Rez. JEGPh. 28, 1929, S. 557—561 (T. W. Baldwin). — MLN. 44, 1929, S. 54 bis 56 (Robert Adger Law). — RESt. 4, 1928, S. 208—209 (W. J. Lawrence).

(62, 140) Gilman: Othello in French. 1925. — Rez. E. Studien 65, 1930, S. 106—107 (Max J. Wolff).

(241) Glöde: Szenen aus Shakespeares Dramen. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 188 (Elise Deckner).

(238) Gordon: Shakespeare's English. 1928. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 111—112 (A. Eichler). — DNSpr. 37, 1929, S. 419—421 (Fritz Karpf). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 191—192 (W. Keller). — LTS, June 21, 1928, S. 465. — Nation & Ath. 43, S. 679 (Leonard Woolf). — RAA. 6, 1928/29, S. 63—64 (Jules Derocquigny). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 271—272 (W. B. Kempling).

(242) Granville-Barker: Prefaces to Shakespeare. 1927. — Engl. Rev. 46, S. 115—116 (V. R.). — LTS, July 5, 1928, S. 493—495. — London Mercury 18, S. 441—442 (Frank Birch). — RAA. 5, 1927/28, S. 468—472 (Émile Legouis). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 46 (W. B. Kempling).

(63, 221) Gray: A Chapter in the Early Life of Shakespeare. 1926. — Ref. MLN. 43, 1928, S. 144 (Louis B. Wright).

(244) Gray: How Shakespeare «Purged» Jonson. 1928. — Rez. LTS, May 3, 1928, S. 330. — N. & Qu. Vol. 154, S. 378, u. Vol. 155, S. 46. — Shakespeare Review 1, 1928, S. 272—273 (W. B. Kipling). — LTS, Oct. 11, 1928, S. 736 (M. P. Tilley). — Ref. Saturday Rev. 145, S. 639.

(251) Greg: Principles of Emendation in Shakespeare. 1928. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 106—107 (H. T. Price). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 192—193 (W. Keller). — LTS, Oct. 4, 1928, S. 705. — London Mercury 19, S. 210 (René Hague). — N. & Qu. Vol. 155, 1928, S. 378.

(252) Griffith: Iconoclastes. 1927. — Rez. LTS, Jan. 10, 1928, S. 25. — London Mercury 18, S. 441 (Frank Birch). — Ref. SP. 26, 1929, S. 229 (Hardin Craig).

(256) Gundolf: Shakespeare. 1928. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 189 bis 190 (W. Keller). — N. Jb. 5, 1929, S. 359 (Walter Hübner).

(62, 369) Haines: Shakespeare in France. 1925. — Rez. DLZ. 49, 1928, H. 49 (Bernhard Fehr).

(259) Harris: Shakespeare. 1928. — Rez. DL. 30, S. 424—425 (Albert Ludwig). — Hochland 25, 9, S. 326—329 (Karl Schaezler). — Kunstwart 41, S. 272—273 (Eberlein).

(261) Harrison: England in Shakespeare's Day. 1928. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 206 (W. Keller).

(263) Hasselkuß: Der Petrarkismus in der Sprache der engl. Sonettdichter. 1927. — Rez. E. Studies 11, 1929, S. 225—227 (Mario Praz). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 196 (W. Keller).

(266) Herford: The Post-War Mind of Germany. 1927. — Rez. MLN. 44, 1929, S. 61—63 (Ernst Feise). — MLR. 23, 1928, H. 3 (J. G. Robertson). — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 551—552 (Hermann Jantzen).

(63, 88) Hochgesang: Wandlungen des Dichtstils. 1926. — Rez. Zs. f. roman. Philol. 48, H. 5/6 (Leo Jordan).

(181) Hülsmann: Metaphern in Shakespeares «Romeo and Juliet». 1927. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 194 (W. Keller).

(63, 271) Hummel: A Shakespeare Reader. 1926. — Ref. E. Studien 64, 1929, S. 163 (O. Glöde).

(62, 417) Kellner: Restoring Shakespeare. 1925. — Rez. DNSpr. 36, 1928, S. 530—533 (W. Fischer).

(113) Kroepelin: Viel Lärm um Nichts. 1927. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 333—334 (Otto Weidenmüller). — E. Studien 65, 1930, S. 105—106 (A. Eichler).

(62, 430) Kuhl: Shakespeare's «Lead Apes in Hell». 1925. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 51—54 (Elise Deckner).

(286) Kuhl: Contemporary Politics in Elizabethan Drama. 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 222 (Bernhard Beckmann).

(289) Lawrence: The Physical Conditions of the Elizabethan Public Playhouse. 1927. — Rez. JEGPh. 28, 1929, S. 433—437 (Joseph Quincy Adams). — LTS, July 5, 1928, S. 493—494. — Shakespeare Review 1, 1928, S. 119—120 (W. B. Kempling). — Ref. Rev. belge 7, S. 1098 (F. Delatte). — Theatre Arts Monthly 12, S. 375 (D. M. Morton).

(291) Lawrence: Shakespeare's Workshop. 1928. — Rez. LTS, Aug. 9, 1928, S. 578. — New Adelphi 1928, S. 158 (J. M. Murry). — RAA. 6, 1928/29, S. 359—360 (G. Lambin). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 354—356 (W. B. Kempling). — Ref. English Rev. 47, S. 492—493. — London Mercury 19, S. 210—211 (René Hague). — Saturday Review 146, S. 128.

(294) Lewis: The Lion and the Fox. 1927. — Rez. E. Studies 10, 1928, S. 1—8 (Mario Praz). — RAA. 5, 1927/28, S. 53—54 (A. Feuillerat).

(99a) Linthicum: «My Jewish Gabardine». 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 219 (Bernhard Beckmann).

(296) Longworth: Shakespeare, Actor-Poet. 1927. — Rez. English Rev. 46, S. 246—247. — LTS. Feb. 2, 1928, S. 75. — London Mercury, 17, S. 474 bis 475 (D. S. Mirsky). — Theatre Arts Monthly 12, S. 151—152. — Yale Review, N. S. 17, S. 409—410 (Tucker Brooke).

(59/60, 9010) Lucas: Seneca and Elizabethan Tragedy. 1922. — Ref. Arch. 84. Jg., 155. Bd., 1929, S. 141—142.

(42) Mackail: The Text of Hamlet I, II, 129. 1928. — Rez. LTS, Nov. 1, 1928, S. 806 (John Dover Wilson). — ebda. Nov. 15, 1928, S. 859 (Mark Hunter). — ebda. Nov. 22, S. 910 (Wilhelm Marschall). — ebda. Nov. 29, S. 938 (Marshall Montgomery).

(44) Malone: More Etymologies for Hamlet. 1928. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 220—221 (Bernhard Beckmann).

(46) Marschall: Die neun Dichter des Hamlet. 1928. — Ref. MLN. 44, 1929, S. 485 (Harry Morgan Ayres).

(308) Mégroz: Shakespeare as a Letter Writer. 1928. — Rez. LTS, March 15, 1928, S. 185. — Shakespeare Review 1, 1928, S. 122—123 (W. B. Kempling).

(315) Moosmann: Englische Literaturstunden auf der Oberstufe. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 91—93 (Heinrich Nidecker). — DNSpr. 36, 1928, S. 466—467 (Karl Ehrke).

(50) Murry: A Shakespeare Problem. 1928. — Rez. LTS, Aug. 2, 1928, S. 568 (G. Wilson Knight). — ebda. Aug. 9, 1928, S. 581 (William Poel). — ebda. Aug. 16, S. 593 (Edgar I. Fripp).

(323) Nicoll: The Development of the Theatre. 1927. — Rez. MLN. 40, 1929, S. 486—487 (Louis B. Wright). — Saturday Rev. of Literature 4, S. 842 (D. M. Oenslager).

(325) Nicoll: Studies in Shakespeare. 1928. — Rez. LTS, May 31, 1928, S. 410. — London Mercury 17, S. 712—713 (René Hague). — MLN. 44, 1929, S. 56—58 (Harry Morgan Ayres). — Nation & Ath. 42, S. 908 (Bonamy Dobrée).

(63, 287) Northup: A Register of Bibliographies. 1925. — Rez. MLN. 44, 1929, S. 410—412 (Tom Peete Cross).

(333) Praz: Macchiavelli and the Elizabethans. 1928. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 121—123 (S. B. Liljegren). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 203 bis 204 (W. Keller). — RAA. 6, 1928/29, S. 358—359 (A. Brulé).

(63, 298) Rannie: Scenery in Shakespeare's Plays. 1926. — Rez. RAA. 5, 1927/28, S. 566—567 (Georges Meyer).

(63, 300) Reed: Songs from the British Drama. 1925. — Rez. MLN. 43, 1928, S. 207—208 (Henry Ten Eyck Perry).

(63, 148) Robertson: The Problems of the Shakespeare Sonnets. 1926. — Rez. RAA. 5, 1927/28, S. 260—262 (Charles-Marie Garnier).

(343) Rothe: Gründe, die gegen eine Neuübersetzung Shakespeares sprechen. 1927. — Rez. Der Neue Weg 57, 9 (Emil Lind). — Die Szene 18, S. 42—46 (Alfred Schirokauer: Die Aufwertung Shakespeares).

(345) Sack: Darstellerzahl und Rollenverteilung bei Shakespeare. 1928. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 114—115 (Helene Richter). — E. Studien 65, 1930, S. 107—108 (Max J. Wolff). — Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 193 (W. Keller). — Lbl. 50, 1929, S. 428—429 (H. M. Flasdieck). — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 151.

(346) Salditt: Hegels Shakespeare-Interpretation. 1927. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 305—306 (H. Jantzen).

(348) Schelling: Shakespeare and Demi-Science. 1927. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 324—326 (Levin L. Schücking). — RAA. 5, 1927/28, S. 468 bis 472 (Émile Legouis). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 202—203 (W. B. Kempling). — Yale Review, N. S. 17, S. 409 (Tucker Brooke).

(63, 313) Schücking: Charakterprobleme bei Shakespeare. 2. Aufl. 1927. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 337—342 (Helene Richter). — Lbl. 49, 1928, S. 419—420 (Florian Asanger). — RAA. 5, 1927/28, S. 358—359 (A. Koszul). — Revue Germanique 19, I, S. 87 (L. M.).

(356) Schücking: Die Familie im Puritanismus. 1929. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 129—133 (Herbert Schöffler). — DLZ. 50, 1929, H. 20 (Herbert Schöffler). — E. Studien 65, 1930, S. 164—167 (Friedrich Depken). — MLR. 24. April 1929, H. 2 (G. C. Moore-Smith). — N. Jb. 5, 1929, S. 359—360 (Walter Hübner). — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 470—471 (H. Jantzen).

(359) Sessely: L'Influence de Shakespeare sur Alfred de Vigny. 1927. — Rez. Revue Critique 62, S. 315—316 (Pierre Martino).

(63, 316) Shakespeare-Jahrbuch, 62. Bd. 1926. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 160—162 (Marie Schütt). — E. Studien 63, 1928/29, S. 107—110 (A. Eichler). — RAA. 5, 1927/28, S. 256 (A. Koszul).

(361) Shakespeare-Jahrbuch, 63. Bd. 1927. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 160—162 (Marie Schütt). — E. Studien 65, 1930, S. 100—104 (A. Eichler). — LTS, May 3, 1928, S. 335. — MLN. 44, 1929, S. 56—58 (Harry Morgan Ayres). — Ref. RAA. 6, 1928/29, S. 62—63 (G. Lambin).

(362) Shakespeare-Jahrbuch, 64. Bd. 1928. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 123—127 (J. Hedbavny). — DL. 31. Jg., 1929, S. 733—734 (Albert Ludwig). — LZbl. 79, S. 2015. — Ref. Arch. 84. Jg., 155. Bd., 1929, S. 143 bis 144. — MLN. 44, 1929, S. 485 (Harry Morgan Ayres). — ZFEU. 28, 1929, S. 151—152.

(63, 323) Sisson: Shakespeare in India. 1926. — Rez. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 216—217 (Richard Schmidt).

(102) Small: Shakespearean Character Interpretation. 1927. — Rez. MLN. 44, 1929, S. 54—56 (Robert Adger Law). — Mus. 35, 1927/28, H. 6.

(363) Smart: Shakespeare. Truth and Tradition. 1928. — Rez. LTS, April 12, 1928, S. 268. — London Mercury 18, S. 657 (John Freeman). —

Manchester Guardian Weekly 18, S. 273 (H. B. C.). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 118—119 (W. B. Kempling).

(**364**) Smith, R. M.: Shakespeare in the 19th Century. 1928. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 99—101 (H. T. Price). — DLZ. 50, 1929, H. 32. — LTS, Sept. 27, 1928, S. 683. — Library, N. S. 9, S. 223 (J. D. W.). — London Mercury 19, S. 105 (John Freeman). — MLN. 44, 1929, S. 270—271 (Hazelton Spencer). — Nation & Ath. 43, S. 427 (Leonard Woolf). — N. & Qu. Vol. 155, 1928, S. 90. — RAA. 6, 1928/29, S. 444 (A. Digeon). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 269—271 (W. B. Kempling).

(**367**) Spencer: Shakespeare Improved. 1927. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 299—304 (Albert Eichler). — JEGPh. 28, 1928, S. 138—139 (Robert Adger Law). — LTS, July 5, 1928, S. 493—494. — Manchester Guardian Weekly 18, 172 (A. N. M.). — PhQu. 7, 1928, S. 318—319 (Bartholow V. Crawford). — Shakespeare Revue 1, 1928, S. 356—357 (W. B. Kempling).

(**371**) Steele: Plays and Masques at Court. 1926. — Rez. MLN. 43, 1928, S. 492—493 (Louis B. Wright).

(**373**) Stoll: Shakespeare Studies. 1927. — Rez. LZbl. 79, S. 448 (W. Frieser). — Yale Review, N. S. 17, S. 406—408 (Tucker Brooke).

(**62, 592**) Studies in Shakespeare, Milton, and Donne. 1925. — Rez. JEGPh. 28, 1929, S. 561—562 (Harris Fletcher).

(**375**) Tannenbaum: The Booke of Sir Thomas More. 1927. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 362—364 (Eilert Ekwall). — E. Studien 63, 1928/29, S. 428—429 (Eduard Eckhardt). — E. Studies 11, 1929, S. 73—74 (Mario Praz). — JEGPh. 28, 1929, S. 555—557 (Robert Adger Law). — Library, N. S. 9, S. 202—211 (W. W. Greg). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 43—44 (W. B. Kempling). — Yale Review, N. S. 17, S. 409 (Tucker Brooke).

(**376**) Tannenbaum: Problems in Shakespeare's Penmanship. 1927. — Rez. London Mercury 19, S. 209—210 (René Hague). — Manchester Guardian Weekly 19, S. 73 (H. B. C.). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 42—43 (W. B. Kempling). — Yale Review, N. S. 17, S. 408 (Tucker Brooke). — Dazu: LTS, Jan. 12, 1928, S. 28 (Tannenbaum).

(**378**) Tannenbaum: More About the Booke of Sir Thomas Moore. 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 222—223 (Bernhard Beckmann).

(**103**) Taylor: Is Shakespeare's Antonio the «Weeping Philosopher» Heraclitus? 1929. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 219 (Bernhard Beckmann).

(**383**) Thorndike: Shakespeare in America. 1927. — Rez. London Mercury 18, S. 440—441 (Frank Birch). — MLN. 44, 1929, S. 396—398 (Harold N. Hillebrand). — RAA. 6, 1928/29, S. 62 (G. Lambin). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 123—124 (W. B. Kempling). — Ref. Theatre Arts Monthly 12, S. 375 (D. M. Morton).

(**384**) Thüme: Geschichte des Geniebegriffs in England. 1927. — Rez. JEGPh. 28, 1929, S. 314—315 (E. C. Knowlton). — Leuvensche Bijdragen 19, H. 3/4, Bijblad (T. D.). — Mus. 36, 1928/29, S. 187 (A. C. E. Vechtman-Veth). — ZFEU. 28, 1929, S. 391 (Karl Arns).

(**63, 347**) Tilley: Elizabethan Proverb Lose in Lyly's «Euphues». 1926. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 604 (W. Fischer).

(**389**) Turner: Irony in English Literature. 1926. — Rez. MLN. 43, 1928, S. 355—356 (R[aymond] D. H[avens]).

(**68**) Ward: The Famous Victories of Henry V. 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 222 (Bernhard Beckmann). — SP. 26, 1929, S. 221 (Hardin Craig).

(**148**) Wecter: Shakespeare's Purpose in «Timon of Athens». 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 221 (Bernhard Beckmann).

(**394**) Willoughby: The Heading «Actus Primus, Scaena Prima» in the First Folio. 1929. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 225 (Bernhard Beckmann).

(**62, 636**) Witherspoon: The Influence of Robert Garnier on Elizabethan Drama. 1924. — Rez. Lbl. 50, 1929, S. 185—186 (W. Fischer).

(**400**) Wolff: Die Renaissance in der engl. Literatur. 1928. — Rez. Angl. Beibl. 40, 1929, S. 121—123 (S. B. Liljegren). — Lbl. 50, 1929, S. 25—26 (W. Schirmer). — LZbl. 79, S. 1718.

(4) Works: Insel-Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig. 1927. — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 550—551 (H. Jantzen).

(6) Works: Kingsway Shakespeare. 1928. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 159—160 (Walther Ebisch). — Ref. ZFEU. 28, 1929, S. 550 (H. Jantzen).

(62, 9) Works: The New Shakespeare. Measure for Measure. 1922. — Rez. Angl. Beibl. 41, 1930, S. 103—104 (H. Jantzen).

(7) Works: The New Shakespeare. 1928. — Rez. English Rev. 46, S. 744. — LTS, May 17, 1928, S. 374. — ebda. May 24, S. 396 (W. W. Greg). — ebda. June 7, S. 430 (Peter Alexander). — ebda. June 21, S. 468. — N. & Qu. Vol. 154, S. 396. — RAA. 6, 1928/29, S. 264—266. — Angl. Beibl. 40, 1929, S. 104—106 (H. T. Price).

(10) Works: A New Variorum Edition, ed. by Furness. 1928. Coriolanus. — Rez. LTS, July 19, 1928, S. 532. — ebda. Aug. 2, S. 568 (Katharina A. Esdaile). — Saturday Rev. of Literature 5, S. 220 (Homer E. Woodbridge). — Shakespeare Review 1, 1928, S. 197—198 (W. B. Kempling). — Theatre Arts Monthly 12, S. 689—690.

(13) Works, ed. by Wilson. 1928. — Rez. LTS, March 8, 1928, S. 166. — Manchester Guardian Weekly 18, S. 272 (C. H. H.).

(14) Works: The Yale Shakespeare. Richard III. 1927. — Ref. Arch. 84. Jg., 155. Bd., 1929, S. 316.

(408) Wright: Vaudeville Dancing and Acrobatics in Elizabethan Play. 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 225 (Bernhard Beckmann).

(409) Wright: The Scripture and the Elizabethan Stage. 1928. — Ref. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 225 (Bernhard Beckmann).

(63, 643) The Year's Work in English Studies, Vol. V. 1926. — Rez. Lbl. 49, 1928, S. 413—415 (Hermann M. Flasdieck).

(411) The Year's Work in English Studies, Vol. VI. 1927. — Rez. DLZ. 49, 1928, Nr. 30 (Henry Lüdeke).

(412) The Year's Work in English Studies, Vol. VII. 1928. — Rez. DNSpr. 37, 1929, S. 418—419 (Fritz Karpf). — MLN. 44, 1929, S. 557—558 (R. S. Crane). — MLR. 23, 1928, S. 518 (C. J. S.). — N. & Qu. Vol. 154, S. 234. — RAA. 6, 1928/29, S. 74—75 (L. Cazamian). — Ref. LTS, March 15, 1928, S. 190.

(413) Zachrisson: The English Pronunciation at Shakespeare's Time. 1927. — Rez. E. Studien 63, 1928/29, S. 406—408 (W. Franz). — LTS, Oct. 18, 1928, S. 752. — Manchester Guardian Weekly 18, S. 213 (H. B. C.). — Mus. 36, 1928/29, S. 235—237 (B. A. P. van Dam). — RAA. 6, 1928/29, S. 437—438 (J. Delcourt).

VI. MISZELLEN.

*I Arns, Karl: Nekrolog. Ellen Terry. Jb. 65, N. F. 6, 1929, S. 184 bis 188.

*II Bihl, Josef: Wilhelm Franz zum 70. Geburtstag, 24. März 1929. E. Studien 63, 1928/29, S. 460—468.

*III Preisfrage der Universität Groningen über den Einfluß von «The true Chronicle History of King Leir and his three Daughters» auf Shakespeares «King Lear». E. Studies 10, 1928, S. 73.

*IV La représentation du Premier Hamlet au Théâtre de l'Avenue. RAA. 6, 1928/29, S. 190.

*V Mack, Albert: Zum 70. Geburtstag und zur Emeritierung von Dr. Wilhelm Franz, ord. Prof. der engl. Philologie an der Universität Tübingen, dargebracht von einstigen Schülern. ZFEU. 28, 1929, S. 81—82.

VI L. L. Schücking sprach «Über die Überlieferung des Hamlet-Textes» in der Sitzung der Phil.-hist. Klasse der Sächs. Akademie der Wiss. zu Leipzig am 22. Februar 1930. — Ref. DLZ. 51, 1930, S. 621—622.

VII In Stratford-on-Avon wurde am 2. Juli 1929 der Grundstein für das «Shakespeare Memorial Theatre» gelegt. Ref. N. Jb. 5, 1929, S. 632.

VIII Shakespeare-Festspiele des Dresdener Staatl. Schauspielhauses vom 28. Juni bis 6. Juli 1930.

IX The Jubilee in Honour of Shakespeare. LTS, 1929, Nr. 1, S. 420.
***X** Nachruf auf Prof. Albert Harris Tolman (gest. 25. Dez. 1928). MPh. 26, 1928/29, S. 371.

Register

zur Bibliographie 1928—1929.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, die durch die vorliegende Bibliographie des Jahrbuchs fortlaufend numeriert sind; die römischen Zahlen verweisen auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich weggelassen worden; es ist aber die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als «Shakespeare's Works . . .» aufzufassen. In allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt. Für die einzelnen Werke Shakespeares (Abkürzung «Sh.») sind die unten angegebenen üblichen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um ihre Zahl nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die englische Bezeichnung auch dort, wo es sich um Übersetzungen in andere Sprachen handelt; jedoch ist in einem solchen Fall die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man «Els Sonets de Shakespeare. Traduccio completa de Carme Montoriol Puig» unter «Sonn. (Ed. Puig) katalan». Im übrigen verweisen die jedem Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie.

Abkürzungen.

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antony and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of Errors (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb. (Cymbeline)
Haml. (Hamlet)
1 Hen. IV
2 Hen. IV
Hen. V
1 Hen. VI
2 Hen. VI
3 Hen. VI
Hen. VIII
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (The Merchant of Venice)
M. W. of W. (The Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (A Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II
Rich. III
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Adams, J. Qu.: (Ed.) s. Haml.
— — — Life of W. Sh. **139**
Addy, S. O.: (Golding. Rez.) **216**
Albright, E. M.: Sh.'s Puns on «Bonds» **140**
Alexander, P.: Henry VI and Rich. III **57** u. **103**
— — Tr. and C. 1609. **116**
Allen, P.: Originals of Ophelia **27**
— — Sh. and Chapman as Topical Dramatists **141**
— — Sh. and Chapman **142**
— — s. James, R. **235**
A. W.: (Ed. by A. Quiller-Couch) **5**
Anheißer, S. (Hrsg.) s. Cymb.
Annual Bibliography VIII **143**
— — IX **144**
A. and C.: (Ed. by J. D. Wilson) **18**
— — — s. Latymer
— — — s. Simpson, L.
— — — s. Stoll, E. E.
Arns, K.: Londoner Theater **145**
— — Londoner Theater **146**
— — Ellen Terry **I**
— — (Handbuch der Englandkunde. Rez.) **218**
— — (Nicoll. Rez.) **279**
Aronstein, Ph.: Dramatik **147**
— — D. engl. Renaissancedrama **148**
— — Patriotismus u. Staatsgefühl d. Engländer **149**
— — (Constantin-Weyer. Rez.) **186**
— — (Cromwell. Rez.) **192**
Arthur-Hutchinson: Sh. on the Screen **150**

Asanger, F.: (Ruhrmann. Rez.) 298
Ashton, J. W.: John A Kent and John a Cumber 151
A. Y. L. I.: (Ed. by R. Burton, G. H. Gordon, C. T. Onions) 11
— — — — (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 5
— — — — (Ed. by J. D. Wilson) 13
— — — — s. Babcock, R. W.
— — — — s. Eichler, A.
— — — — s. Elkins, P.
— — — — s. Tannenbaum, S. A.
— — — — s. Tilley, M. P.
Aynard, J.: (Ed.) s. Temp.
Babcock, R. W.: A. Y. L. I. III, II 17
— — — R. and J. I, IV, 86 104
— — — Bibliogr. of 18th Century Criticism of Sh. 152
— — — Bibliogr. of Sh. Criticism in the 18th Century 153
— — — Richardson's Criticism of Sh. 154
A Baconian Encyclopedia Wanted 155
Bailey, J.: Sh. 156
Baker, A. E.: A Sh. Dictionary 157
Baker, H. T.: Note on Hen. V 53
— — — «A Wide Sea of Wax» 113
— — — T. N. I, I, 8 122
Baldwin, St.: s. Bailey, J. 156
Baldwin, Th. W.: (Ed.) s. C. of Errors
— — — Texts and Prompt Copies 58
— — — (Chambers. Rez.) 59
Barker, F. G.: (Ed.) s. Woorks 2
Barnard, F. P.: The Whitewashing of King John by Sh. 66
Bartlett: Autograph Material by Sh.'s Fellow Dramatists 158
Barton, D. P.: Links between Sh. and the Law 159
Baskervill, Ch. R.: The Elizab. Jig and Related Song Drama 160
Baty, G.: Visage de Sh. 28
Baugh, A. C.: American Bibliogr. 1928 161
— — — American Bibliogr. 1929 162
— — — (Annual Bibliogr. Rez.) 143
Baum, P. F.: (Ruhrmann. Rez.) 298
Beck, J. M.: s. Barton 159
Beckmann, B.: Zeitschriftenschau 163
— — (Alexander. Rez.) 116
— — (Gray. Rez.) 38
— — (Parrot. Ref.) 71
— — (Willoughby. Ref.) 364
Benedetti, A.: Ordine dei sonetti di Sh. 129
Bentley, G. E.: Sh.'s Fellows 164
— — — Actors of the Elizab. Period 165
— — — Records of Players 166
— — — (Nungezer. Rez.) 281
Bergdol, E.: Hamlets Name 29
Bethurum, D.: The Immortal Wordsmith 167
Bihl, J.: W. Franz II
Bing, J.: Shs. Sommernatsdrøm 95
Blankenfeld, F.: Hamlet 30
Blunden, E.: Sh.'s Significances 168
Boas, F. S.: The Year's Work VIII 373
— — — Sh. Societies 169
Boas, G.: Sh. and Christianity 170
Bode, E.: Gesch. d. engl. Lit. 171
Boggs, R. S.: La Mujer mandona de Sh. 172
Böhtlingk, A.: Gundolfs «Sh.» 173
Bolton, J. S. G.: The Authentic Text of T. A. 114
— — — — Two Notes on T. A. 115
Böttger, H.: The English Drama 174
Bradby, G. F.: About Sh. and his Plays 175
— — — Studies in Sh. 176
Brandl, A.: Shs. Heirat 177
— — Sh. Leben, Umwelt, Kunst 178
— — (Scripture. Rez.) 307
— — (Tannenbaum. Rez.) 342
Breton, N.: Melancholike Humours 179
Brill, R.: (Glöde. Rez.) 215
— — (Ost. Rez.) 285
Brooke, T.: The Sh. Songs 180
Brown, B. D.: Prototypes of Lorenzo and Jessica 89
Brugmans, H.: (Jan. Rez.) 62
— — (Soons. Rez.) 64
Brulé, A.: (Lafourcade. Rez.) 246
— — (Mee. Rez.) 264
Brunner, K.: D. Lear-Text des Burgtheaters 76
— — (Platter. Rez.) 289
Burton, R.: (Ed.) s. Works 11
Cady, F. W.: Sh. Views Old Age 181
Camden, C.: Marlowe and Elizab. Psychology 182
Campbell, A. Y.: Problems of Haml. 31
Chambers, Sir E. K.: Actors' «Gag» in Elizab. Plays 59
Charlton, H. B.: Sh. Politics and Politicians 183
Chassé, Ch.: Les Textes de Haml. 32
Chaumié, E.: (M., M. Rez.) 257
Chesterton, A. K.: Sh. Review 315
Chevalley, A.: Les deux Hamlet 33
— — (Strachey. Rez.) 339a
Cian, V.: Un articolo shakespeariano di Ugo Foscolo 184
C. of Errors: (Ed. by Th. W. Baldwin) 22
— — — (Ed. by H. Farjeon) 3
Connes, G.: Du nouveau sur De Vere 185
Constantin-Weyer, M.: W. Sh. 186

Cowl, R. P.: Sources of the Text of Hen. IV **52**
— — — Authorship of «Pericl.» **102**
Craig, H.: Theory of the Engl. Renaissance **187**
— — Sh. and Formal Logic **188**
— — Recent Lit. of the Engl. Renaissance **189**
— — (Benthley. Ref.) **164**
— — (Golding. Ref.) **216**
Craß, E.: England im elisab. u. purit. Zeitalter **190**
Croll, M. W.: (Ruhrmann. Rez.) **298**
Croce, B.: Un viaggiatore in Italia **191**
Cromwell, O.: Th. Heywood **192**
Cymb.: (Hrsg. v. S. Anheißer) **23**
— (Hrsg. v. Schücking-Schaubert, Tempelklassiker) **12**
— s. Law, R. A.
Dam, B. A. P. van: Alleyn's Player's Part of Greene's «Orlando Furioso» **193**
— — — — — (Platter. Rez.) **289**
— — — — — (Works. Rez.) **5**
Danchin, F. C.: (Works. Rez.) **5**
Danton, G. H.: Germany Ten Years After **194**
Darton, F. J. H.: (Ed.) s. Lear
Daugherty, G. H. jr.: Sh. as a Military Critic **195**
Deckner, E.: (Blunden. Rez.) **168**
— — (Charlton. Rez.) **183**
— — (Wilson. Rez.) **368**
Deetjen, W.: Die 65. Hauptvers. d. Deutschen Sh.-Ges. **196**
— — Goethe u. Tiecks elisabethan. Studien **197**
— — Zuwachs d. Bibl. d. Deutschen Sh.-Ges. **198**
Deferrari, R. J.: (Ward. Rez.) **358**
Delatte, F.: (Works. Rez.) **5**
Dibelius, W.: England **199**
— — (Handbuch der Englandkunde. Rez.) **218**
Dijeon, A. (Annual Bibliogr. VIII. Rez.) **143**
Domann, W.: (Hummel. Rez.) **230**
— — (J. C., hrsg. v. Heinrich. Rez.) **69**
— — (Lamb. Rez.) **247**
— — (Macb., hrsg. v. Riemann. Ref.) **81**
— — (M. of V., ed. Richter. Rez.) **88**
Doorn, W. van: (Ruhrmann. Rez.) **298**
Doran, M.: Henry VI, Parts II and III **60**
Dost, G.: D. neue dramat. Geist in England **200**
Douglas, M. W.: An Anti-Sh. Encyclopedia **201**
Durham, W. H.: M. for M. as Measure for Critics **86**
Dyboski, R.: O Anglji i Anglikah **202**
Eckhardt, E.: Rolle des Thersites in Tr. and C. **117**
— — (Cromwell. Rez.) **192**
Ehrke, K.: (Handbuch d. Englandkunde. Rez.) **218**
Eichler, A.: L. L. L. u. A. Y. L. I. als Hofaufführungen **18** u. **79**
— — (Morsbach. Rez.) **273**
Eliot, J.: The Parlement of Prathers **203**
Elkins, P.: Figurinen zu A. Y. L. I. **19**
Ellison, L. M.: Elizab. Drama **204**
Emerson, R. W.: Sh. **205**
Enzinger, M.: (Mahr. Rez.) **259**
— — (Wölcken. Rez.) **371**
Everett, D.: s. Annual Bibliogr. **143**
Faggi, A.: Il Foscolo e l'Amleto **34**
Fairchild, A. H. R.: Fighting in the Churchyard **35**
Falke, K.: Kainz als Hamlet **36**
Farjeon, H.: (Ed.) s. Works **3**
Fehr, B.: D. Sh.-Erlebnis i. d. engl. Romantik **206**
— — s. Keller, W. **240**
— — (Spurgeon. Rez.) **330**
Feise, E.: (Danton. Rez.) **194**
Fenton, M. C.: (Baker. Rez.) **122**
Ferguson, A. S.: (Allen. Rez.) **142**
Fischer, W.: (Grenzmann. Rez.) **61**
— — (Jan. Rez.) **62**
— — (The Year's Work VIII. Rez.) **374**
Flasdieck, H. M.: (Annual Bibliogr. VIII. Rez.) **143**
Forsythe, R. S.: (Aronstein. Rez.) **148**
Fort, J. A.: Notes on Sh.'s Sonn. **130**
— — — Date of Sh.'s 107th Sonn. **131**
— — — Time Scheme for Sh.'s Sonn. **132**
Fouquet, K.: Ayrers «Sidea», Sh.s Temp. u. d. Märchen **111**
Francke, L.: Tr. and C. in Dresden **118**
Francke, O.: J. C. in Weimar **70**
Franz, W.: (Aronstein. Rez.) **148**
Friedell, E.: Sh. **207**
Fries, C.: Schillerianum **208**
Fripp, E. I.: Sh. **209**
— — — Sh.'s Haunts near Stratford **210**
G., E.: (Hebel-Hudson. Ref.) **224**
— — (Potter. Ref.) **291**
— — (Ward. Rez.) **358**
— — (Williams. Rez.) **362**
Garnier, Ch.-M.: E. Dowden **211**
Geisler, A.: Tamburlaine-Rolle **212**
Gerstenberg, E.: Sh. im Rahmen d. engl. Renaissance **213**

Glänzer, K.: Unser Verhältnis zu Sh. 214
Glöde, O.: Szenen aus Sh.s Dramen 215
— — (Böttger. Rez.) 174
— — Mohrbutter. Rez.) 270 u. 271
— — (Schultze. Rez.) 305
Golding, S. R.: R. Wilson and «Sir Thomas More» 216
Gordon, G. St.: (Ed.) s. Works 11
Gouhier, H.: Haml. 37
Gray, H. D.: (Ed.) s. M. Ado 96
— — — Reconstruction of a Lost Play 38
Greg, W. W.: (Tannenbaum. Rez.) 342
— — — (Ward. Rez.) 358
Grenzmann, W.: D. Jungfrau von Orléans i. d. Dichtung 61
Grimm, C. v.: In Sachen Shylock gegen Antonio 90
Groninger Preisfrage III
Groot, H. de: (Works. Rez.) 5
Grosse, G.: A Sh. Allusion 217
Groth, E.: (Alexander. Rez.) 57 u. 103
Gundolf, F.: Sh.s Macb. 82
Haines, C. R.: (Manwaring. Rez.) 260
Hämel, A.: s. Emerson 205
Haml. (Ed. by Adams) 25
— (Ed. by Burton, Gordon, Onions) 11
— (Ed. Piccoli) 26 (ital.)
— s. Allen, P.
— s. Baty, G.
— s. Bergdol, E.
— s. Blankenfeld, F.
— s. Campbell, A. Y.
— s. Chassé, Ch.
— s. Chevalley, A.
— s. Faggi, A.
— s. Fairchild, A. H. R.
— s. Falke, K.
— s. Gouhier, H.
— s. Gray, H. D.
— s. Hauptmann, G.
— s. Kalepky, Th.
— s. Keßler, H.
— s. Lawrence, W. J.
— s. McCarthy, E. E.
— s. Ramello, G.
— s. Rea, J. D.
— s. Saenger, E.
— s. Schaubert, E. v., 47 u. 48
— s. Ward, H. G.
— s. Willoughby, E. E.
— s. Wyrsch, J.
— Représentation du Premier Haml. IV
Handbuch der Englandkunde 218
Haraszti, Z.: Sh. in Hungary 219
Harmatopegos: Tr. and C.: «My Sacred Aunt» 119
Harrison, G. B.: (Ed.) s. Works 6
— — — The Mortal Moon 183
— — — An Elizab. Journal 220
— — — s. Breton 179
— — — (Allen. Rez.) 141
— — — (Nungezer. Rez.) 281
— — — (Scott. Rez.) 136
Harrison, R. C.: Walt Whitman and Sh. 221
Harrison, T. P.: Oth. as a Model for Dryden 98
Hartl, E.: Sh.-Bibliographie 1927 bis 1928 222
Hatzfeld, H.: (Michels. Rez.) 267
Hauer, K.: (Hrsg.) s. Sonn.
Hauptmann, G.: Haml. in neuer Gestalt 39
Havens, G. R., and Torrey, N. L.: Voltaire's Books 223
Havens, R. D.: (Spurgeon. Rez.) 330
Hebel, J. W., and Hudson, H. H.: Poetry of the English Renaissance 224
Hecht, Hanna: D. «Sturm» als Festaufführung 112
Hecht, Hans: (Hrsg.) s. Platter 289
Heinrich: (Hrsg.) s. J. C.
Heise, W.: (Hrsg.) s. Works 4
Held, B.: (Hauptmann. Rez.) 39
Helsztyński, St.: (Dyboski. Rez.) 202
Hen. IV: s. Cowl, R. P.
Hen. V: (Ed. by R. Burton, G. St. Gordon, C. T. Onions) 11
— — s. Barker, H. T.
— — s. Porter, C. E.
— — s. Sharpe, R. B.
— — s. Yvon, P.
Hen. VI: s. Alexander, P.
— — s. Baldwin, Th. W.
— — s. Chambers, Sir E. K.
— — s. Doran, M.
— — s. Grenzmann, W.
— — s. Jan, E. v.
— — s. Klemperer, V.
— — s. Soons, J. J.
Hen. VIII: s. Law, R. A.
Herford, C. H.: The Year's Work VIII. 373
Herrmann, H.: Macb., eine Interpretation 83
Herzog, P.: Der untragische Sh. 225
Heurgson, J.: (Übers.) Strachey (frz.) 339b
Hillebrand, H. N.: (Thorpe. Rez.) 352
Hoffmann-Harnisch, W.: Sh. der Guckkastenbühne 226
Holmes, E.: Elizab. Imagery 227
Holzhausen, W.: Übersee im Elisab. Drama 228
Horn, K.: (Bode. Rez.) 171

Horn, W.: Kinder des Macb. 84
Hübner, W.: (Aronstein. Rez.) 148
— — (Handbuch der Englandkunde. Rez.) 218
— — (McKnight. Rez.) 258
— — (Ruhrmann. Rez.) 298
Hudson, H. H.: s. Hebel, J. W.
Hughes, G.: Story of the Theatre. 229
Hummel, F.: A Sh. Reader III 230
Huscher, G.: Über d. engl. Naturgefühl 231
Hutchinson: s. Arthur 150
Ichikawa: The National Sh. Association of Japan 232
Imelmann, R.: Gundolfs Sh.-Buch 233
J., J.: (Meltzer. Rez.) 265
Jacobs, M.: Theaterschau. Berlin 234
James, R., and Allen, P.: Elizabeth and Essex 235
Jan, E. v.: Jeanne d'Arc 62
Jantzen, H.: (Aronstein. Rez.) 148
— — (Brandl. Rez.) 178
— — (Lucius. Rez.) 255
— — (Meltzer. Rez.) 265
— — (Morsbach. Rez.) 273
— — (Platter. Rez.) 289
— — (Works. Rez.) 12
Jessup, K. E.: Sh.'s Comic Lovers 236
John: s. Barnard, F. P.
— s. Nichols, Ch. W.
— s. Richter, H.
J. C.: (Ed. by Burton, Gordon, Onions) 11
— — (Ed. by J. D. Wilson) 13
— — (Hrsg. v. Heinrich) 69
— — s. Francke, O.
— — s. Parrot, T. M.
— — s. Proestler, M.
— — s. Schestov, L.
— — s. Tannenbaum, S. A.
Kaiser, J. W.: Interpretation of Drama 237
Kalepky, Th.: Sh.'s Abridgement 40
Kamnitz, E.: (Hrsg.) Sh. Der Londoner verlorene Sohn 308
Karpf, F.: (Mathesius. Rez.) 262
Kauenhowen, K.: (Crass. Rez.) 190
Keller, Waldemar: D. größte Sh.-Bücherei 238
Keller, Wolfgang: Bücherschau 239
— — (Aronstein. Rez.) 148
— — (Cromwell. Rez.) 192
— — (Fouquet. Rez.) 111
— — (Hebel-Hudson. Rez.) 224
— — (Kemper. Rez.) 242
— — (Morsbach. Rez.) 273
— — (Nathan. Rez.) 277
— — (Platter. Rez.) 289
— — (Popovič. Rez.) 290
— — (Schneider. Rez.) 304
Keller, Wolfgang: (Strachey. Rez.) 339a
— — (Winninghoff. Rez.) 370
Keller, Wolfgang, u. Fehr, B.: Engl. Lit. 240
Kellett, E. E.: (Ed.) s. Macb.
Kelso, R.: The English Gentleman 241
Kemper, N.: Raleighs Staatstheoret. Schriften 242
Kempling, W. B.: (Sonn., ed. Puig. Rez.) 128
Keßler, H.: Craigs Haml. 41
Kirtlan, E. J. B.: Sh. and Life 243
Klemperer, V.: Jeanne d'Arc 63
— — (Jan. Rez.) 62
Knight, G. W.: Style of Oth. 99
— — — Principles of Sh. Interpretation 244
— — — The Poet and Immortality 245
Koszul, A.: (Nicoll. Rez.) 280
Kruisinga, E.: (Handbuch der Englandkunde. Rez.) 218
Kuhl, E.: «My Wealthy Andrew» 91
Kurrelmeyer, W.: Another Letter from Tieck to Carus 77
Lafourcade, G.: Ode à Sh. 246
Lamb: Four Tales from Sh. 247
Langworthy, Ch. A.: Verse-Sentence Patterns in Engl. Poetry 248
Larbaud, V.: s. Sonn., éd. par Le Brun 127
Larsen, H.: «Woo't drink up eisel?» 249
Latymer: «Bendels» 14
Law, R. A.: An Analogue to the Imogen Story 24
— — — Shakespearean Parallels 65 u. 105 u. 134
— — — Source Material in R. and J. 106
Lawrence, W. J.: The Pirates of Haml. 42
— — — The Moor of Venice 100
— — — Pre-Restoration Stage Studies 250
— — — (Baskervill. Rez.) 160
Lear: (Ed. by F. J. H. Darton) 75
— s. Brunner, K.
— s. Kurrelmeyer, W.
— s. Prager, H.
Le Brun, E.: (Übers.) s. Sonn. (frz.)
Lee, Sir S.: Elizabeth. and other Essays 251
Legouis, E.: (Temp., übers. v. Aynard [frz.]. Rez.) 109
— — (Sh. Association. Rez.) 309
Levinson, A.: (Strachey. Rez.) 339a
Lewis, W.: s. Somerville 327
Liljegren, S. B.: (Baskervill. Rez.) 160
Loria, A.: Pensieri e sogetti economici in Sh. 252

Lorme, L.: Sh.-Aufführungen in München 253
L. L. L.: (Ed. by H. Farjeon) 3
— — — s. Eichler, A.
Luce, M.: Sh. A Vindication 254
Lucius, E.: Gerichtsszenen im engl. Drama 255
Lucr.: s. Marschall, W. 124 u. 125
Lüdecke, H.: (Peacock. Rez.) 288
— — (Platter. Rez.) 289
Ludwig, A.: Was ist uns Sh. heute? 256
Lumsden, L. I.: Macb. in History and in the Play 85
Lyon, P. H. B.: (Ed.) s. M. of V.
M., F.: (Annual Bibliogr. VIII. Rez.) 143
M., M.: L'auteur d'Hamlet a-t-il vécu à Nérac? 257
Macb.: (Ed. by Burton, Gordon, Onions) 11
— (Ed. by Kellett) 80
— (Hrsg. v. Riemann) 81
— s. Gundolf, F.
— s. Herrmann, H.
— s. Horn, W.
— s. Lumsden, L. I.
McCarthy, E. E.: Portraits in Haml. 43
Mack, A.: Z. 70. Geburtstag v. W. Franz V
McKnight, G. H.: Mod. Engl. in the Making 258
McNulty, J. H.: s. Sh.'s Nomenclature 313
Magon, L.: (Works. Rez.) 7
Mahr, A. C.: Dramat. Situationsbilder 259
Malone, K.: (Ed.) s. Studies 341
Manwaring, G. E.: A Missing Autograph of Sh. 260
Marquardt, F. S.: Sh. and American Slang 261
Marschall, W.: D. Argument zu Lucr. 124
— — D. Troja-Gemälde in Lucr. 125
Mathesius, V.: Gesch. d. engl. Lit. 262
Mathy, L.: D. wahre W. Sh. 263
Maxwell, B.: (Hamlet, ed. Adams. Rez.) 25
— — (Oliphant. Rez.) 282
— — (Thaler. Rez.) 351
Mayoux, J.-J.: (Strachey. Rez.) 339
M. for M.: (Ed. by H. Farjeon) 3
— — — (Hrsg. v. Schücking-Schaubert, Tempelklassiker) 12
— — — s. Durham, W. H.
Mee, A.: The Children's Sh. 264
Meisner, P.: (Aronstein. Rez.) 148
Meltzer, S.: Sh.-Gedanken 265
M. of V.: (Ed. by Burton, Gordon, Onions) 11
— — — (Ed. by P. H. B. Lyon) 87
— — — (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 5
— — — (Ed. by K. Richter) 88
— — — s. Baker, A. E.
— — — s. Brown, B. D.
— — — s. Grimm, C. v.
— — — s. Kuhl, E.
— — — s. Rea, J. D.
— — — s. Volbeda, R.
— — — s. Wenger, B. V.
M. W. of W.: (Ed. by H. Farjeon) 3
— — — — (Ed. by G. B. Harrison and F. H. Pritchard) 6
Mertz, W.: D. Sh.-Ausgabe von Theobald 266
Michels, W.: Barockstil bei Sh. 267
M. N. D.: (Ed. by Burton, Gordon, Onions) 11
— — — (Prinz Heinrich XXXIX. Reuß Ausgabe) 8
— — — s. Bing, J.
Mirsky, D. S.: (Sonn., ed. E. Le Brun. Rez.) 127
Mis, L.: Les œuvres dram. d'Otto Ludwig 268
— — Études sur Sh. d'Otto Ludwig 269
Mohrbutter, A.: Queen Elizabeth 270
— — Pictures of Engl. Life 271
Moore, J. R.: Songs of the Public Theaters 272
Morsbach, L.: Sh.s Prologe, Epiloge u. Chorus-Reden 273
Morton, D. M.: (Sh. Association) 309
M. Ado: (Ed. by H. Farjeon) 3
— — (Ed. by Newcomer and Gray) 96
— — s. Rhodes, R. C.
Mühlbach, E.: Aufführungen Sh.scher Werke 274
Murray, G.: Classical Tradition in Poetry 275
Murry, J. M.: Philosophy of Sh. 276
— — — (Spurgeon. Rez.) 330
Nathan, W. L.: Sir John Cheke 277
Nedden, Otto zur: Sh.s Londoner verlorener Sohn 278
Newcomer, A. G.: (Ed.) s. M. Ado
Nichols, Ch. W.: A Reverend Alterer of Sh. 67
Nicoll, A.: The Engl. Stage 279
— — Readings from Brit. Drama 280
Nungezer, E.: Dictionary of Actors 281
Oliphant, E. H. C.: Sh. and his Fellow Dramatists 282
— — — — Collaboration in Elisab. Drama 283
— — — — How not to play the Game of Parallels 284

Onions, C. T.: (Ed.) s. Works **11**
Osgood, Ch. G.: (M. Ado, ed. by Newcomer-Gray. Rez.) **96**
— — — (Scott. Rez.) **136**
Ost, F.: Sh. in Engl. Lit. **285**
Østerberg, V.: (Ed.) s. Works **7**
— — The Countess Scenes of Edward III **286**
Oth.: s. Harrison, T. P. jr.
— s. Knight, G. W.
— s. Lawrence, W. J.
— s. Young, T. E.
Parrot, T. M.: Marlowe, Beaumont, and J. C. **71**
Pater, W.: The Renaissance **287**
Peacock, W.: English Verse **288**
Pericl.: s. Cowl, R. P.
Petsch, R.: (Mis. Rez.) **268**
— — (Mis. Rez.) **269**
— — (Morsbach. Rez.) **273**
Piccoli, R.: (Ed.) s. Haml. (ital.)
Platter, Th.: Englandfahrt **289**
Poel, W.: (McCarthy. Rez.) **43**
— — (Porter. Rez.) **54**
Pollard, A. W.: s. Alexander **57** u. **103**
Popovič, V.: Sh. in Serbia **290**
Porter, C. E.: Act and Chorus in Hen. V **54**
Potter, G. R.: Elizab. Verse and Prose **291**
Prager, H.: Deutung des Lear **78**
Praz, M.: Wyndham Lewis **292**
— — (Holmes. Rez.) **227**
— — (Scott. Rez.) **136**
Preusler, W.: (Schutt. Rez.) **306**
Price, H. T.: (Works. Rez.) **5**
Pritchard, F. H.: (Ed.) s. Works **6**
Proestler, M.: Caesar Did never Wrong but with Juste Cause **72**
Puig, C. M.: (Ed.) s. Sonn.
Purdy, M. M.: The Proposed Marriages of Queen Elizab. **293**
Quiller-Couch, A.: (Ed.) s. Works **5**
Quinton, C. L.: A Shakespearian Test **294**
Ramello, G.: The Tragicall Historie of Haml. **44**
Rattray, R. F.: Will Hews **135**
Rea, J. D.: Haml. and the Ghost **45**
— — — Shylock and the Processus Belial **92**
Reisiger, H.: (Übers.) s. Strachey **339a**
Reyes, C. M. de: Acting of Sh.'s Plays **295**
Rhodes, R. C.: M. Ado at Oxford **97**
Rich. II: (Ed. by Burton, Gordon, Onions) **11**
— — s. Baker, A. E.
Rich. III: s. Alexander, P.
Richter, H.: Sh. auf d. Wiener Bühne **68**
— — (Fouquet. Rez.) **111**
— — (Platter. Rez.) **289**
— — (Spurgeon. Rez.) **330**
— — (Thorpe. Rez.) **352**
Richter, K.: (Ed.) s. M. of V.
Riemann: (Hrsg.) s. Macb.
Robertson, J. M.: The Scansion of Sh. **296**
Rollins, H. E.: (Baskervill. Rez.) **160**
R. and J.: s. Babcock, R. W.
— — — s. Law, R. A. **105** u. **106**
— — — s. Sampley, A. M.
— — — s. Tannenbaum, S. A.
Rothe, H.: (Hrsg.) s. Works **9**
Rubenstein, H. F.: Great Engl. Plays **297**
Rüeg, A. R.: (Strachey. Rez.) **339**
Ruhrmann, F. G.: Refrain i. d. engl. Lit. **298**
Ruud, M. B.: Studies **341**
— — — (Trenner. Rez.) **355**
S., H.: (T. N., ed. by Wilson. Rez.) **121**
Sampley, A. M.: Imitation of R. and J. **107**
Saenger, E.: Die Tragödie der Tragödie **46**
Savage, F. G.: Sh. and Feathered Life **299**
Savage, J. J.: The Winter of Our Discontent **300**
Schaubert, E. v.: (Hrsg.) s. Works **12**
— — — He's fat and scant of breath **47**
— — — Die Stelle vom Rauhen Pyrrhus **48**
Scheidegger, G.: Rogue und Conny-catcher **301**
Schemler, Z. L.: Sh. **302**
Schestov, L.: The Ethical Problem in J. C. **73**
Schick, J., zum 70. Geburtstag **303**
Schiller, M.: (Hrsg.) s. Works **10**
Schneider, R.: D. Mönch i. d. engl. Dichtung **304**
Schöffler, H.: (Platter. Rez.) **289**
Schön, E.: (Jan. Rez.) **62**
Schücking, L. L.: (Hrsg.) s. Works **12**
— — — Haml. Text **VI**
Schultze, H. M.: A Day in Elizab. London **305**
Schutt, J. H.: Introduction to Engl. Lit. **306**
Scott, J. G.: Les Sonnets élisabéthains **136**
Scripture, E. W.: Grundzüge d. engl. Verswissenschaft **307**
Seaton, E.: s. Annual Bibliogr. **143** u. **144**

Serjeantson, M. S.: s. Annual Bibliogr. 144
Sh.: Der Londoner verlorene Sohn 308
Sh. Association 309
Sh. Folios 310
Sh. and Garrick 311
Sh.-Jb. 312
Sh.'s Nomenclature 313
The Sh. Pictoral and Visitor's Weekly Guide 314
The Sh. Review 315
Sh. The Wantage-Crawford First Folio 316
Sh. for the Young 317
Sh. Memorial Theatre VII
Sh.-Festspiele VIII
The Jubilee in Honour of Sh. IX
Shannon, G. P.: The Heroic Couplet 318
Sharpe, R. B.: We Band of Brothers 55
Sheppard, A. T.: Sh.'s Kings 319
Shorey, P.: (Murray. Rez.) 275
Simpson, L.: Sh.'s Cleopatra 15
— — Tolstoy and Sh. 320
Sisson, C. J.: The Elizab. Dramatists 321
Small, S. A.: The Return to Sh. 322
— — — The Shakespearian Keynote Scene 323
Smith, R. M.: Sh. Libraries in America 324
— — — Shakespeariana 325
Smith, W.: Italian Actors in Elizab. England 326
Somerville, H.: Madness in Shakespearian Tragedy 327
Sonn.: (Hrsg. v. K. Hauer) 126
— (Ed. E. le Brun) 127 (frz.)
— (Ed. C. M. Puig) 128 (katalan.)
— (Hrsg. v. M. Schiller) 10
— s. Benedetti, A.
— s. Fort, J. A. 130, 131 u. 132
— s. Harrison, G. B.
— s. Law, R. A.
— s. Rattray, R. F.
— s. Scott, J. G.
— s. Spira, Th.
Soons, J. J.: Jeanne d'Arc au théâtre 64
Spencer, H.: Sh.'s Use of Golding in V. and A. 138
— — The Elizab. To Board 328
— — (Oliphant. Rez.) 282
Spindler, R.: J. Schick 329
— — (Ruhrmann. Rez.) 298
Spira, Th.: Sh.'s Sonn. 137
Spurgeon, C. F. E.: Keats's Sh. 330
Stahl, E. L.: Dramaturg. Bücherschau 331
Standke, E.: Plural bei Sh. 332
Starnes, D. T.: Dryden as an Adaptor of Sh. 333
Stein, E.: Caxton's Recuyell and Sh.'s Troilus 120
Stempfe, K.: Sh. in Deutschland 334
Stern, A.: Sh. und Marlowe 335
— — Moses Mendelssohn u. Sh. 336
Sternaux, L.: Bibliophile Sh.-Ausgaben 337
Stevens, F. G.: Parolles and J. Wilton's Captain 338
Stoll, E. E.: Cleopatra 16
Strachey, L.: Elizab. and Essex 339
— — Elisabeth und Essex 339a
— — La tragique Historie d'Elisabeth et d'Essex 339b
Struble, G. E.: Schlegel's Translation of T. N. 123
Stuart, D. C.: Development of Dramatic Art 340
Studies in Engl. Philol. 341
Tannenbaum, S. A.: An Emendation of A. Y. L. I. 20
— — — An Emendation to J. C. 74
— — — R. and J. I, IV, 86 108
— — — Sh. Forgeries in the Revels Accounts 342
— — — Cock-Crow in Sh. 343
— — — Another Shakspere Forgery 344
— — — Sh.'s Coat of Arms 345
— — — A Missing Autograph of Sh. 346
— — — Sh. and Sir Thomas Moore 347
— — — (Golding. Rez.) 216
Taylor, E. A.: Elizab. Domestic Tragedies 348
Taylor, G. A.: Publication of First Folio 349
Taylor, G. C.: Capell's Notes and Various Readings to Sh. 350
Temp.: (Ed. J. Aynard) 109 (frz.)
— (Ed. by Burton, Gordon, Onions) 11
— (Ed. by Farjeon) 3
— (Hrsg. v. Schücking-Schaubert) 12 (Tempelklassiker)
— (Ed. by E. Thompson) 110
— s. Fouquet, K.
— s. Hecht, H.
Thaler, A.: Sh.'s Silences 351
Thompson, E.: (Ed.) s. Temp.
Thorpe, W.: Realism in Elizab. Drama 352
Tilley, M. P.: Sh.'s Purge of Jonson 21
— — — I have heard of your paintings too 353
T. of A.: (Ed. by E. H. Wright) 1
— — — s. Baker, H. T.
T. A.: s. Bolton, J. S. G. 114 u. 115

Nachruf auf A. H. Tolman **X**
Torrey, N. L.: s. Havens, G. R.
Townsend, Ch. L.: The Foes of Sh. **354**
Trenner, A.: The Sea in Engl. Lit. **355**
T. and C.: (Hrsg. v. Schücking-Schaubert) **12** (Tempelklassiker)
— — — s. Alexander, P.
— — — s. Eckhardt, E.
— — — s. Francke, L.
— — — s. Harmatopegos
— — — s. Stein, E.
T. N.: (Ed. by J. D. Wilson) **121**
— — s. Baker, H. T.
— — s. Struble, G. E.
T. G. of V.: (Ed. by H. Farjeon) **3**
Vechtman-Veth, A. C. E.: (Kaiser. Rez.) **237**
V. and A.: s. Spencer, H.
Villeroy, A.: Sh. et nous **356**
Volbeda, R.: Over de Shylockfiguur **93**
Walzel, O.: D. Kritiker Lessing u. Sh. **357**
Ward, B. M.: The Seventeenth Earl of Oxford **358**
— — — Sh. and the Anglo-Spanish War **359**
Ward, H. G.: Du Bellay and Sh. **49**
Webb, C. C. J.: Sh. and Religion **360**
Weltzien, F.: The Elizabethan Age **361**
Wenger, B. V.: Shylocks Pfund Fleisch **94**
Wenzel, P.: s. Lamb **247**
Weyrauch, M.: (Weltzien. Rez.) **361**
Williams, Ch.: A Myth of Sh. **362**
Williamson, G.: Elizab. Drama and its Classical Revival **363**
Willoughby, E. E.: The First and Second Quartos of Haml. **50**
— — — Interruption in the Printing of the First Folio **364**
— — — The Running Titles of the First Folio **366**
— — — The Pagination of the First Folio **367**
Wilson, J. D.: (Ed.) s. Works **5** u. **13**
— — — (Ed.) s. T. N.
— — — (Ed.) s. W. T.
Wilson, J. D.: The Elizabethan Sh. **368**
— — — (Albright. Rez.) **140**
Wilson, Th. H.: The Third Murderer **369**
Winninghoff, E.: Theaterkostüm bei Sh. **370**
W. T.: (Ed. by J. D. Wilson) **13**
Wölcken, F.: Sh.s Zeitgenossen i. d. deutschen Lit. **371**
Wolff, K.: Betrachtungen über Sh. **372**
Wolff, L.: (Spurgeon. Rez.) **330**
Wolff, M. J.: Das engl. Drama der Spätrenaissance **373**
— — — Constantin-Weyer. Rez.) **186**
— — — (Cromwell. Rez.) **192**
— — — (Nathan. Rez.) **277**
Wright, E. H.: (Ed.) s. Works **1**
— — — (Ed.) s. T. of A.
Wright, L. B.: (Cromwell. Rez.) **192**
— — — (Lawrence. Rez.) **250**
Works: (Arden Sh., ed. by E. H. Wright) **1**
— (Ed. by F. G. Barker) **2**
— (Ed. by H. Farjeon) **3**
— (Hrsg. v. W. Heise) **4**
— (The New Sh., ed. by Quiller-Couch and Wilson) **5**
— (The New Readers' Sh., ed. by G. B. Harrison and F. H. Pritchard) **6**
— (Ed. Østerberg) **7** (dän.)
— (Prinz Heinrich XXXIX. Reuß Ausgabe) **8**
— (Hrsg. v. H. Rothe) **9**
— (Hrsg. v. K. M. Schiller) **10**
— (School Sh., ed. by R. Burton, G. H. Gordon, C. T. Onions) **11**
— (Tempelklassiker, hrsg. v. L. L. Schücking u. E. v. Schaubert) **12**
— (Ed. by J. D. Wilson) **13**
Wyrsch, J.: Don Quijote u. Haml. **51**
The Year's Work in Engl. Studies, VIII, **374**
Young, T. E.: An Emendation of Sh.'s Text **101**
Yvon, P.: L'Henry V de Sh. interprété par Barbey d'Aurevilly **56**

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1929.

NB. *Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke.*

I. Ausgaben.

A Shakespeare-Reader. Vol. I—III. M. Einl. u. Anm. hrsg. v. *Fritz Hummel.* (Diesterwegs neuspr. Schulausg. mit dtsch. Anm. Hrsg. der engl. Reihe: Krüper.) Frankfurt 1926. 1927. 1929.

**(Shakespeare, William)*, Much Ado About Nothing, parallel passage edition ed. by *Alphonse Gerald Newcomer*, compl. by *Henry David Gray* (Stanford Univ. Public., Univ. Ser., Lang. and Lit. Vol. I, Nr. 2). Stanford (Cal.) 1929.

II. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen in deutscher und anderen Sprachen.

Shakespeare [William], Sämtliche Werke. (Mit Anm. hrsg. v. *Levin Ludwig Schücking* und *E. von Schaubert.* Die Übertr. v. Aug. Wilh. Schlegel und Ldwg. Tieck. «Perikles» übers. H. Steinitzer, die Gedichte T. Robinson.) Bd. 1—10. München 1925. 1929.

*— — Hamlet's Monolog III. Akt, 1. Scene. . . . deutsche Neu-Übertragung von *Walter Josten* (Bonn) (Masch.schr.). — [Mit:] Begründg. u. Erl. . . . Bonn 1929. 4°.

III. Shakespeareana.

Charlton, H. B., Shakespeare, politics and politicians. (The Engl. Assoc., pamphlet No. 72 April 1929.) (Oxford 1929.)

Corssen, Meta, Kleist und Shakespeare. (Forsch. z. neu. Lit.-gesch. Begr. von Frz. Muncker. Hrsg. von Walth. Brecht: LXI.) Weimar 1930.

**Deetjen, Werner*, Goethe und Tiecks elisabethanische Studien. Ein Fund im Goethe- und Schiller-Archiv. [S.-A. a. Sh.-Jb. Bd. 65 (N. F. VI. Bd.).] Leipzig 1929.

**Fehr, Bernhard*, Das Shakespeare-Erlebnis in der englischen Romantik. Festvortrag a. d. Hauptvers. a. 24. April 1929. [A. a. Sh.-Jb. Bd. 65 (N. F. VI. Bd.).] (Leipzig 1929).

**Fleischhauer*-Dresden, *Ernst*, Der Shakespeare-Dichter — ein *Jurist*! Dresden 1930.

**Förster, Max*, Shakespeare ein Fachjurist? [S.-A. a. Weim. Echo. Bl. f. Wiss., Kst. u. Lit. Beil. d. Allgem. Thür. Landesztg. Deutschland Nr. 2 [25.] Juni 1929.] (Weimar 1929.)

Fouquet, Karl, Jakob Ayrers «Sidea», Shakespeares «Tempest» und das Märchen. (Btr. z. dtsch. Lit.-wiss., hrsg. von E. Elster, Nr. 32.) Marburg a. L. 1929.

Hülsmann, Helene, Die Metaphern in Shakespeares «Romeo and Juliet». (Diss. Münst.) Rheine i. W. 1927.

Lee, Sidney, A life of William Shakespeare. 4th ed. of the rev. version. London (1925).

Michels, Wilhelm, Barockstil bei Shakespeare und Calderon. (Diss. Frankf. a. M.) (Bruges, Belg., 1929.)

Mis, Léon, Les «études sur Shakespeare» d'Otto Ludwig. Nouv. éd. rev. et corr. Paris 1929.

**Prager, Hans*, Deutung von Shakespeares Lear im Sinne einer Philosophie der Familie. (S.-A. a. Logos. Hrsg. von Rich. Kroner. Bd. XVIII, Heft 1.) Tübingen [1929].

**Régnier, Henri de*, «En marge de Shakespeare» (aus: «Le miroir des heures») = «Auf Shakespeares Spuren». A. d. Franz. ins Dtsch. übers. von Therese Tesdorpf-Sickenberger und Paul Herm. Tesdorpf. [A. a. Sh.-Jb. Bd. 64 (N. F. V. Bd.).] (Leipzig 1928.)

**Walzel, Oskar*, Der Kritiker Lessing und Shakespeare. [A. a. Sh.-Jb. Bd. 65 (N. F. VI. Bd.).] (Leipzig 1929.)

**Wenger, Berta Viktoria*, Shylocks Pfund Fleisch. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung. [A. a. Sh.-Jb. Bd. 65 (N. F. VI. Bd.)] (Leipzig 1929.)

Wölcken, Fritz, Shakespeares Zeitgenossen in der deutschen Literatur. (Neue Forsch. Arb. z. Geistesgesch. der germ. u. roman. Völk. Hrsg. v. H. Hecht, Fr. Neumann, Rud. Unger: 5.) Berlin 1929.

Wölffel, H., Über Shakespeare's Sommernachtstraum. [A. a. Alb. d. lit. Ver. f. 1852.] (Nürnberg 1852.)

Shakespeare-Jahrbuch. Hrsg. i. A. der Deutsch. Shakesp.-Ges. v. Wolfg. Keller. Bd. 65 (N. F. VI. Bd.). Leipzig 1929.

**Shakespeare Review* (The), A monthly magaz. dev. to lit. a. the drama, ed. by *A. K. Chesterton*. Vol. I., Nr. 1—6 (May 1928 — October 1928). Stratford-on-Avon (1928).

The *Shakespeare Pictorial*. A monthly illustr. chronicle of events in Shakesp.-Land. Nr. 14—25. (Stratford-upon-Avon 1929/30.) 4°.

IV. Geschichte der englischen Literatur und Bühne. — Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares.

Aronstein, Philipp, Das englische Renaissancedrama. Leipzig, Berlin 1929.

Hasselkuß, Hermann Karl, Der Petrarkismus in der Sprache der englischen Sonettdichter der Renaissance. (Diss. Münster.) (Barmen 1927.)

Schelling, Felix E., Shakespeare and «demi-science». Papers on Elizabethan topics. Philadelphia, London 1927.

Strachey, Lytton, Elisabeth und Essex. Eine trag. Historie. Deutsch von Hans Reisiger. Berlin (1929).

**Schmid, F. Ernst,* Thomas May's tragedy of Julia Agrippina, empress of Rome. (Diss. Straßbg.) Löwen 1910.

VI. Handschriften und Handexemplare.

**(Schmidt, Alexander* [1816—1887]*),* Aufzeich. z. Shakesp.-Lexikon (1874/75). Bd. «I. II. III.» u. ein weit. Ergb. (2°.)

*— Sacherklär. Anm. zu Shakespeare's Dramen. Leipzig 1842. [Durchsch., m. zahlr. handschriftl. Zus.] (4°.)

**(Shakespeare),* The tragedy of Richard III: with the landing of Earle Rich mond, and the battell at Bosworth Field. (Text-Abschr. d. erst. Folio m. Var. d. übrig. alt. Ausgaben.) (4°.)

VII. Verschiedenes.

**Luserke, Martin,* Das Bewegungsspiel [Kap.:] I—III. (S.-A. a. Tanz und Reigen. Samm.bd. v. Bühn.volksbdverl., Berlin.) [1928.]

**Luserke, Martin,* Eine Betrachtung zum heutigen deutschen Jugend- und Laienspiel. [A. a. Die Erziehung, p. 433—440.]

**Lindemann, Frido,* Aufführung von Shakespeares «Sturm» als Bewegungsspiel unter der Spielleitung von Martin Luserke. [A. a. Päd. Zent.-bl. Jhrg. 8, Heft 5. 1928.] (Langensalza 1928.)

**Lebede, Hans,* Vom dramatischen Jugendspiel. [A. a. Ztschr. f. dtsch. Bildg. Jhrg. 4, 1928, p. 209—216.] (Frankfurt a. M. 1928.)

**Heise, Walter,* Der große William. Ein Spiel um Shakespeare in drei Bildern. (Masch.-schr.) 2°.

Stucken, Eduard, Im Schatten Shakespeares. Ein Roman. Berlin-Grunewald (1929).

Williams, Charles, A myth of Shakespeare. Oxford 1928.

Jerrold, Walter, Shakespeare-Land. Descr.-Pict. by *E. W. Haslehust.* London, Glasgow [o. J.].

**Deutsches Schauspielhaus* in *Hamburg.* (XXIX.) Übers. d. Spielzeit 1928 bis 1929. Zus.gest. von Ernst Koehne. Hamburg (1929).

**Jahrbuch der sächsischen Staatstheater.* Hrsg.: Verwaltung d. sächs. Staatstheater. 110. Jhrg. Dresden 1928/29.

**Das Prisma.* Blätt. d. verein. Stadttheater *Bochum*-Duisburg. Jhrg. 5. H. 21—28. Jhrg. 6. H. 1—14. Bochum (1929).

Weimar, im April 1930.

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

W. Deetjen.

Register.

Zusammengestellt von C. K.

(Abkürzungen: elis. = elisabethanisch im weiteren Sinne; engl. = englisch; kez- = kezension; Sh. = Shakespeare; Übers. = Übersetzung; Sh's Werke in englischer Abkürzung.)

Absolutistische Staatstheorie 86
Albright, E. M., Zur Faerie Queene 239
Alexander, Peter, Sh.'s Henry VI 230
Allen, Percy, Chapman und Sh. 223
— — Parallelen zwischen Sh. und Jonson etc. 223
Aretino, P., als Vorbild für Nashe 226
Babcock, R. W., Will. Richardsons Sh.-Kritik 240
Baird, M., Dekkers Honest Whore 236
Baldwin, T. W., Echtheit des Revels' Book 238
Barnard, E. A. B., Neue Sh.-Dokumente 214
Bartlett, H. C., elis. Originalhandschriften 237
Beaumont, F., Verspottung König Jakobs 236
Beckmann, Bernh., Zeitschriftenschau 230
Belden, Mary, Sam. Foote 228
Blackfriars Theater (zweites) 72
Blunden, Edm., über Lear 224
Boas, F. S., Ausg. v. Sidney Lees Essays 218
— — Marlowe als Spitzel 230
Bodin, Jean, und der Absolutismus 89
Bolton, J. S. G., über Tit. And. 231
Borcke, C. W. v., Übers. des Jul. Caes. 211
Boswell, E., über W. Cartwright 238
Brandes, G., über Troilus 196
Brandl, A., Was ist uns Sh. heute 229
Brown, B. D., Herkunft der Jessica-Fabel 233
Brunner, K., die erste Wiener Lear-Aufführung 234
— — Rez. v. Brandl, Sh. 239
Bühne, elis. s. Eingänge, Flur, Geländer, Lord's Room, Oberbühne, Podium, Requisiten, Seitentüren, Tiring House, Vordach, Zuschauer
Bühnenbilder s. Messalina, Rexana, Swan
Burbage, James, Theaterunternehmer 26
Calderon u. Sh. als Barockdichter 213
Camden, C., Tamburlaine als Choleriker 231
Cartwright, W. jun., Dramatiker 238
Caxton, W., Troja-Roman als Quelle für Troil. 184
Chapman, G., Bussy d'Ambois 223
Chandler, W. K., Dekker's Shoemaker 236
Chaucer, Troilus-Roman 185, 188
Chettle, H., Look About You 236
— — u. Dekker, Troilus-Drama 187
Coke, E., die Legitimität des Königs 92
Condell, H., Sh.s Freund, Familienverhältnisse 214
Connes, Georges, Sh. Mystery 214
Corssen, Meta, Kleist u. Sh. 228
Craig, H., Englische Renaissance 240
Curtain, elis. Theater 27, 47
Dämonie u. Theater bei Tieck 145
Deetjen, W., Bibliotheksbericht 286
— — Jahresbericht 1
Dekker, T., Honest Whore 236
— — Shoemaker's Holiday 236
— — Troilus-Dramen 187
Delius, N., Echtheit von Henry VI 220
De Witt, Jan, Zeichnung des Swan-Theaters 27
Doran, Madeleine, Echtheit von Henry VI 222
Dresdner Sh.-Festspiele 241
Eckhardt, E., Thersites als Sprachrohr Sh.s 202, 234
Eichler, A., Sh.s Lustspiele als Hofaufführungen 231, 233
Eingänge auf der elis. Bühne 34

Essex-Putsch und Sh. 190
Fantl, L., Dresdner Sh.-Festspiele 241
Flasdieck, H. M., Marlowes Faust 231
Fletcher, John, Autograph 237
Flur auf der elis. Bühne 57, 58
Foote, Sam., als Dramatiker 228
Fortune, elis. Theater, Baukontrakt 47
— Rekonstruktion 52
Frankreich als Erbfeind Englands 14
Frauenfrage im 17. u. 18. Jh. 227
Fripp, E. I., Sh.'s Haunts near Stratford 215
— — Sh. Studies 216.
Galerie auf d. elis. Bühne, s. Oberbühne
Gargàno, G. S., Ausg. v. As You und Macb. 210
Gatch, K. H., Sh. und das ältere Drama 235
Geisterglaube in Sh.s Zeit 226
Geländer auf der elis. Bühne 33
Gentillet, Anti-Machiavell 88
Globe, elis. Theater, Bau 44
— — Brand 46
— — Sh.-Stücke im Globe 45
— — zweiter Bau 62
Golding, S.R., zu Lust's Dominion 237
Goodal, Schauspielername in Sir T. Moore 236
Gray, A. K., Entstehung von Tit. And. 232
— H. D., Ausg. von Ado 209
Greene, Rob., Angriff auf Sh. 231
— — Orlando-Manuskript 238
Gundolf, F., über Troilus 196
Hahnenkämpfe in Sh.s London 33
Hall, John, Sh.s Schwiegersohn 217
— Joseph, Satiren 240
Hankins, J. E., zu Spensers Colin C. 239
Harris, Frank, Sh.-Biographie 212
Hartl, Ed., Sh.-Bibliographie 252
Harvey, G., und Halls Satiren 240
Hathaway, Rich., Sh.s Schwiegervater 215
Heinrich, Joach., Frauenfrage des 17. u. 18. Jh. 227
Henneke, Agnes, Sh.s Könige u. d. Staatsrecht seiner Zeit 79
Henryson, Rob., Cressida-Gedicht 185
Henslowe, P., Familienverhältnisse 238
— — als Theaterbauer 33
Heroisches Drama, Quellen 239
Heywood, T., Iron Age und Troil. 189
— — Lied in Lucrece 237
Hille, Gertrud, Londoner Theaterbauten zu Sh.s Zeit 25
Hofbühne Jakobs I. 70
Hofmannsthal, H. v., Nachruf 2
Homer u. Sh.s Troil. 190
Hope, elis. Theater, Bauvertrag 39
Hulberd, V. B., zu Mniopotmos 239
Interpunktion in elis. Drucken 238
Iren in d. engl. Literatur 227
Italienische Schauspieler in England 239
Kanariensekt in Sh.s Zeit 230
Keller, W., Bücherschau 208
— — Echtheit von Henry VI 230
— — Sh. als Bearbeiter älterer Dramen 231
— — über Jakob I 11
— — über Troilus u. Cressida 182
Kiechel, Samuel, Reisender, über das Küssen in Sh.s England 192
— — — über Londoner Theater 28
Kinwelmershe, F., Troilus-Gedicht 186, 205
Kirkman-Bühnenbild s. Red Bull
Klein, Eliz., Caxton Quelle für Troil. 234
— Magdalene, Sh.s dramatisches Formgesetz 218
Kleist, H. v., u. Sh. 228
Königsbegriff bei Jakob I. 12
Kuhl, E. P., zu Rich. II 232
Lavater, Ludwig, über Gespenster 226
Lee, Sidney, Elizabethan Essays 218
— — als Sh.-Kritiker 219
Le Loyer, Pierre, über Gespenster 226
Liedstrand, F., Nashe, Rabelais und Aretin 226
Lienhard, F., Nachruf 1
Londoner Stadtansichten aus Sh.s Zeit 28
Lord's Room auf der elis. Bühne 34, 54, 66
Lust's Dominion, Autorfrage 237
Lyly, John, Alexander und Campaspe 230
— — und das Revels' Office 230
Lynch, Kathleen, Platonismus im Stuart-Drama 239
Macdobeth, Ballade 234
Machiavelli und der Absolutismus 86
McIlwraith, A. K., Massinger's Emperor of the East 237
Maria Stuart und ihr Sohn 7
Marlowe, C., Faust, Datum 231
— Lust's Dominion 237
— Quelle des Tamburlaine 231
— als Spitzel 230
— Tamburlaine als Choleriker 231
Marschall, W., Argument von Lucr. 235
— Neun Dichter des Haml. 224

Marston, T., Verspottung Jakobs I. 236
Massinger, P., Emperor of the East 237
Messalina-Bühnenbild 63, 72
Meyer, Arnold O., Jakob I. 6
Mezger, F., Iren in d. engl. Literatur 227
Michels, Wilh., Barock bei Sh. und Calderon 213
Millican, C. B., Spenser u. der Arthur-Kultus 240
Mitteltür auf der elis. Bühne, s. Flur
Monarchomachen und Jakob I 20, 84
— u. ihre Lehre 81
Moore, J. R., zu Heywoods Lucrece 237
— Lieder im elis. Drama 237
Moore, Sir T., elis. Drama s. Sir T. Moore
Morsbach, Lorenz 3
Mörtl, H., Tiecks Sh.-Erlebnis im Jungen Tischlermeister 145
Mühlbach, E., Statistik der Sh.-Aufführungen 243
Mysterienspiele und Sh. 235
Nashe, T., in Halls Satiren 240
— Stilbeeinflussung durch Aretin und Rabelais 226
Newcomer, A. G. Ausg. von Ado 209
Oberbauten der elis. Bühne 34
Oberbühne im Fortuna-Theater 53
— für Zuschauer 73
Oliphant, E. H. C., Parallelen als literar. Beweismittel 238
Orthographie in elis. Drucken 238
Otto, Curt, Nachruf 3
Ovid als Quelle für Troil. 183, 184
Paradise of Daintie Devices, Troilus-Gedicht 186
Parallelen als literar. Beweismittel 209, 223, 238
Platonismus im Stuart-Drama 239
Platter, Thomas d. J., über elis. Schauspielhäuser 33, 45
Podium auf der elis. Bühne 32, 61, 62
Pollard, A. W., über englische Sh.-Forschung 231
Pollert, H., Zeitschriftenschau 230
Pseudoautoren der Sh.-Dramen 214
Quiller-Couch, Sir A., Ausg. v. All's Well und Tw. Night 208
Rabelais als Vorbild für Nashe 226
Red-Bull-Bühnenbild 74
Reliefbühne am engl. Hof 70
Renaissance in England 184, 213, 240
Requisiten auf der elis. Bühne 67, 70
Revels' Book, von 1611, Echtheit 238
Rhodes, Crompton, über Sheridans Dramentexte 222
Richardson, Will., Sh.-Kritik 240
Richter, Helene, Sh.s Gestalten 212
Rollenverteilung in Henry VI 222
Rose, elis. Theater 33
Rouillet, Claude, lat. Trag. als Quelle für Whetstones Promus 233
Rowe, N., Sh.-Ausgabe 240
Roxana-Bühnenbild 63, 71
Salyer, S. M., Hall's Satires 240
Sandison, H. E., Anspielungen auf Spenser 240
Schaubert, E. v., die Pyrrhus-Stelle im Haml. 233
Schick, J. 3
— über Sh.s Persönlichkeit 178
Schücking, L. L., Familie im Puritanismus 227
— — Hamlet gegen das Schminken 233
Seaton, Ethel, Marlowes Kreis 230
— — Quelle des Tamburlaine 231
Seitentüren auf der elis. Bühne 57
Selbstmord bei Sh. 217
Serlios italien. Bühne am engl. Hof 70
Shakespeare, John, als Recusant 217
Shakespeare, William:
— und die Absolutisten 141
— Aufführungen 1929 in Deutschland 243
— als Barockdichter 213
— als Bearbeiter älterer Stücke 231
— Bühne 25
— und Calderon 213
— und Chaucer 188
— und die Cressida-Figur 188
— Dresdner Festspiele 241
— und Dryden 193, 198
— Erwähnung in zeitgen. Urkunden 215
— und d. Essex-Putsch 190
— Folio-Paginierung 235
— Forschung in England und Deutschland 231
— Gesellschaft, Jahresbericht 1
— und Greenes Groatsworth 231
— und Homer 190
— Jubiläum 1764 in Stratford 228
— Königsdramen 79
— Kritik des 18. Jh. 240
— und die Machiavellisten 142
— und die Monarchomachen 141
— Namenszug 237
— und Ovid 183, 184, 194, 195, 199
— Rowes Ausgabe 240
— und Schopenhauer 169
— und der Schulhof 201

Shakespeare und der Selbstmord 217
— und das Staatsrecht seiner Zeit 79, 97
— Stücke im Globe-Theater 45
— Stücke am Hof Jakobs I. 71
— als subjektiver Künstler 212, 218
— als Theaterdichter 213
— und der Theaterstreit 200
— Verfasserhypothesen 214
— und Vergil 191, 199
Werke (in englischer Abkürzung)
Ado ed. Newcomer 209
Parallelen mit anderen Sh.-Dramen 210
All's Well ed. Quiller-Couch und D. Wilson 208
Schlußszene 208
Widerspruch: der 2. Ring 208
As Y. L. I. ed. Gargàno 210
als höfisches Lustspiel 233
Urbild des alten Adam 216
Caes. übers. v. Borcke 211
Forumrede des Brutus 219
Haml. Beziehungen zu Chapmans Bussy-Dramen 223
Geist 226
als Improvisation von 9 Dichtern 234
Ophelias Lieder 219
als politische Allegorie 223
Pyrrhus-Stelle 233
Tötung des Polonius 160
Urbild der Ophelia 217
Vorwurf des Schminkens 233
Hen. IV und das Staatsrecht 123
Hen. V Anspielungen auf die Bühne 69
und das Staatsrecht 129
Hen. VI Autorfrage 220, 222
staatsrechtliche Anschauungen 97
Hen. VIII und das Staatsrecht 136
John und das Staatsrecht 119
Lear, erste Wiener Aufführung (1780) 234
L. L. L. als Hofaufführung 231
Lucr. Argument 235
und die Trojasage 196
Macb. Ballade von Macdobeth 234
Beziehungen zu Chapmans Bussy 223
Geisterscheinung 226
ital. Übers. v. Gargàno 210
Meas. Rouillets lat. Drama als Quelle 233
Merch. als Ausländerproblem 232
Herkunft der Jessica-Fabel 233
Mids. als Laienspiel 4
Parallelen mit Tit. And. 223
Merry Wives, Vorbild für Shallow 216
Rich. II und Haywords Gesch. Heinrichs IV 232
und das Staatsrecht 113
Rich. III Echtheitsfrage 230
und das Staatsrecht 106
Romeo, Beziehungen zu Chaucers Troilus 189
Sonnets und die Cressida-Gestalt 188
übers. v. Hauer 211
Temp. Echtheit des Datums 1611 238
Tit. And. Parallelen zu Mids. 223
Sh.s Verfasserschaft 232
Text (Q 1) 231
Troil. Achilles 198
Ajax 200
Bearb. durch Dryden 193
Caxton als Quelle 190, 234
Charakter der Cressida 191
Einfluß des Stücks von Dekker und Chettle 187
Nestor 195
Ovid als Quelle 183, 184
Pandarus bei Chaucer u. Sh. 193
Thersites 201
— als angebl. Sprachrohr des Dichters 202, 234
Char. d. Troilus 193
Ulysses als Sprachrohr Sh.s 195
Tw. Night Datum 209
ed. Quiller-Couch und D. Wilson 209
und Jonsons Ev. M. Out 223
der Narr 209
als politische Allegorie 223
Venus, Ovid als Quelle 235
Wint. T. Echtheit des Datums 1611 238
Einzelerklärungen 234
Platz in der Folio 235
Sheridan, R. B., Textüberlieferung 222
Shop auf der elis. Bühne s. Flur
Sidney, Sir P., Arcadia 225
— — über die Bühne 68
Sievers, E., Sh. und die Schallanalyse 5
Sir Thomas Moore, Drama, Autorfrage 224, 236
— — und Sh.s Truppe 236
Sisson, C., über Henslowe 238
Smith, Winifred, ital. Schauspieler in London 239
Spencer, Hazelton, Ovid als Quelle für Ven. 235
Spenser, E., und der Arthur-Kultus 239
— — Colin Clout C. H. A. 239

Spenser, E., Faerie Queene 239
— — Muiopotmos 239
— — zeitgenöss. Anspielungen auf Sp. 240
Staatsrecht bei Sh. 79
Stratforder Freunde und Verwandte Sh.s 214, 215, 216
Swan, Theater 36, 43, 64
Syphilis in der Renaissance 185
Tannenbaum, S. A., Fälschungen im Revels' Book 238
— — Sh.s Namenszug 237
— — Sh. and Sir T. Moore 224, 236
— — zu Wint. 234
Theaterbauten, elis. 25
Theaterbilder, elis. 28
Theatergeschichte nach Sh.s Tod 239
Theatre, elis. Theater 26
Thompson, Sir E. M., über Sh.s Handschrift 229
Tieck, L., sein Sh.-Erlebnis 145
Tierkampfarenen in Sh.s London 31
Tilley, M. P., Polemik gegen das Schminken 233
Tiring House auf d. elis. Bühne 33, 42, 52
Tretiak, A., Merch. als Ausländerproblem 232
Troia-Drama von 1596 189
Troilus and Cressida, Gedicht 186, 205
Troilus-Sage 183
Tudor-Absolutismus 91, 94
Türen auf d. elis. Bühne 57, 61
Upton, A. W., dramat. Satiren auf Jakob I. 236
Van Dam, B. A. P., Orthographie in elis. Drucken 238
Vergil u. Sh.s Troilus 191, 199
Volkssouveränität in d. Renaissance-Theorie 84
Vordach auf der elis. Bühne 41, 52, 53
Vorhang auf der Hofbühne Jakobs 75
Wagner, R. H., zu Wilsons Rhetorik 239
Walzel, O., Sh. als Barockdichter 213
Ward, B. M., über Lyly 230
Weigelin, Ernst, Die Tötung des Polonius 160
Whetstone, G., Promus und Cass., Quelle 233
Whiting, G. B., zu Lylys Alexander 230
Widerstandsrecht der Untertanen in d. Renaissance 85
— in Sh.s Dramen 80
Wieninger, Gustav, Schopenhauer u. Sh. 169
Willonghby, E. E., Paginierung der Folio 235
Wilson, J. Dover, Ausg. von All's Well 208
— — von Lavater, Of Ghosts 226
— — von Twelfth Night 209
Wilson, T., Arte of Rhetorique 239
Wolff, M. J., Ausg. von Borckes Caesar-Übers. 211
Wollf, K., Dresdner Sh.-Festspiele 241
Yardley, May, Ausg. v. Lavater, On Ghosts 226
Yarrington, Two Lamentable Tragedies, Aufführung im Fortuna-Theater 57
Zandvoort, R.W., Sidneys Arcadia 225
Zuschauer auf d. elis. Bühne 73

ANZEIGEN-ANHANG

BERNHARD TAUCHNITZ / LEIPZIG

Die englische Literatur der Gegenwart

und die Kulturfragen unserer Zeit

von

BERNHARD FEHR

o. ö. Professor an der Universität Zürich

84 Seiten. 8°. 1930. Kartoniert ℳ 2.50

Der durch seine Geschichte der englischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert in weiten Kreisen berühmt gewordene Professor an der Universität Zürich gibt hier eine kurze Darstellung von der heutigen englischen Literatur, ihren wichtigsten Vertretern und deren bedeutendsten Werken. Seine überlegen abgefaßten Ausführungen werden vielen, die nach einem kurzen Führer durch die zahlreichen Erscheinungen des englischen literarischen Lebens verlangen, willkommen sein.

Samuel Butler der Jüngere

von

Dr. PAUL MEISSNER

Privatdozent an der Universität Berlin

192 Seiten. gr.-8°. 1931. Geheftet ℳ 14.—

Der Verfasser versucht Butler aus seiner Zeit heraus verständlich zu machen und zeigt, mit welchen geistigen Strömungen er sich auseinanderzusetzen hatte. Im Vordergrund der Untersuchung steht die problemgeschichtliche Seite, doch wird das Biographische soweit herangezogen, als es zum Verständnis der mit Butlers Werk verbundenen Probleme notwendig ist. Gezeigt wird die große Bedeutung, die Butler als Anreger für die jüngste englische Kultur und Literatur gehabt hat, so daß das Buch auf weite Strecken hin eine Geistesgeschichte des ausgehenden Viktorianismus bildet.

Der englische Frühhumanismus

Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts

von

WALTER F. SCHIRMER

o. ö. Professor an der Universität Tübingen

184 Seiten. gr.-8°. 1931. Geheftet ℳ 12.—

Über den englischen Frühhumanismus ist bisher nur in Gesamtdarstellungen des Humanismus oder in größeren Literaturgeschichten und deshalb mit vereinfachender Kürze, meist früher Gesagtes wiederholend, geschrieben worden. Einer gesonderten Darstellung des Frühhumanismus kommt daher doppelte Bedeutung zu: einmal erklärt sie die Sonderstellung des englischen Humanismus durch sorgfältiges Auseinanderlegen der Anfänge, zum anderen fällt damit Licht auf die bisher im Dunkel gebliebene Literatur des englischen 15. Jahrhunderts, jene Zeit des ausgehenden Mittelalters, die heute mehr als manche spätere Periode zum Gegenstand eingehender Untersuchungen auffordert.

Die Charakterprobleme bei Shakespeare

Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers

von

LEVIN L. SCHÜCKING

o. ö. Professor an der Universität Leipzig

Zweite, verbesserte Auflage. XVI, 286 S. gr.-8°. 1927. In Leinen geb. ℳ 8.—

„. . . ohne Zweifel haben wir es mit dem hervorragendsten Buch der Shakespeare-Literatur seit langen Jahren zu tun, einem Buch, das weithin fördernd und anregend zu wirken berufen ist."

Literarisches Echo.

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (G. Braun)
Marburg

Shakespeares Gestalten

von **Helene Richter,** Wien

172 Seiten, steif broschiert

Beiheft Nr. 18 der „NEUEREN SPRACHEN"

M. 5.—, für Abonnenten der „Neueren Sprachen" M. 4.—

Auf Grund der allgemeinen Forschungsergebnisse dieses Gebietes sucht das Buch durch psychologische Durchleuchtung der Charaktere und klares Darlegen ihres Handelns ein

Führer zu Shakespeare

zu werden. Es ist als Leitfaden für den Unterricht an **Mittel- und Hochschulen,** sowie **an Schauspielakademien** und **Konservatorien** gedacht, will aber auch dem fertigen Schauspieler wie dem ernsten Theaterbesucher und **Shakespeare-Leser jene lebendige Fühlung mit den dramatischen Gestalten vermitteln, die die Vorbedingung jedes wahren Genusses ist.**

BERNHARD TAUCHNITZ / LEIPZIG

BRITANNICA

Festschrift für Max Förster

zum sechzigsten Geburtstage am 8. März 1929

1929. gr.-8°. X, 350 Seiten mit 3 Tafeln und Abbildungen im Text
Geheftet ℳ 20.—, in Leinen ℳ 25.—

Inhalt: FR. KLAEBER, Eine germanisch-englische Formel: Ein stilistisch-syntaktischer Streifzug — ALOIS BRANDL, Der Saalkampf in Finns Burg — JOHANNES HOOPS, War Beowulf König von Dänemark? — J. SCHICK, Die Urquelle der Offa-Konstanze-Sage — EDUARD SIEVERS, Cædmon und Genesis — L. L. SCHÜCKING, Sona im Beowulf — WOLFGANG KELLER, Zur Worttrennung in den angelsächsischen Handschriften — LORENZ MORSBACH, Umschriften ags. Urkunden in einer Pergamentrolle des späten 13. Jahrhunderts — T. GWYNN JONES, Cerdd Freuddwyd Gymraeg — GOTTFRIED MÜLLER, Wortkundliches aus mittelenglischen Medizinbüchern — T. H. PARRY-WILLIAMS, Fragments of English or concerning English from Welsh Manuscripts. / T. H. PARRY-WILLIAMS, Notes on Two Welsh Words — BRUNO BOROWSKI, Die Rolle der Autologie im Lebenssystem des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance in England — REINHARD HAFERKORN, Quellen zur Erforschung des englischen Büchermarktes im achtzehnten Jahrhundert — M. DEUTSCHBEIN, Romantisch und Romanesk — A. SCHRÖER, Einiges über moderne Shakespeare-Aufführungen — ROBERT SPINDLER, Die Arthursage in der viktorianischen Dichtung — BERNHARD FEHR, Expressionismus in der neuesten englischen Lyrik — HERBERT HUSCHER, Über Eigenart und Ursprung des englischen Naturgefühls — KARL WILDHAGEN, Die englische Sprache, ein Spiegelbild englischen Wesens — HERBERT SCHÖFFLER, England in der deutschen Bildung.

WILLIAMS & NORGATE, LTD.

THE ETERNAL SHAKESPEARE

BY CUMBERLAND CLARK

TO many of us the Elizabethan age is one of colour and romance, and in this vivid and convincing account of Shakespeare and his works, the reader will find a wealth of both. The bluff and jovial Elizabethans live again in these pages, and with them we attend the hunt, ruffle it at the play, jostle beggars and strolling musicians round the cheap-jacks' stalls and foregather with the merry rout in the taverns of old London.

10 s. 6 d. net.

NOEL DOUGLAS REPLICAS

THE SONNETS OF WILLIAM SHAKESPEARE

THE EDITION OF 1609

Some Press Criticisms

"Unhesitatingly we give pride of place not to any new book, but to the first two of the admirable and astonishingly cheap replicas of epoch-making volumes by Mr. Noel Douglas." — *The Saturday Review.*

"Any one of the replicas would make an excellent possession or an excellent gift. These books have already been widely approved, but they cannot be over-praised—a delight to hand and eye."— *Spectator.*

"We have showered just praises on the former volumes and need only repeat here that each addition to these life-like photographs of original texts diminishes vastly the former distance between the millionaire collector and the happier book-lover rich only in taste and desire."— *Observer.*

5 s. 0 d. net. Limit. Edition £ 1. 11 s. 6 d.

The Best Complete One-Volume Shakespeare

THE KINGSWAY SHAKESPEARE

This new edition of the complete dramatic and poetic works of Shakespeare is the finest of its kind. The type is larger and clearer than that used in any one-volume edition previously published. 1350 pages, size 20 × 13 cm. Each play is preceded by an introduction by the famous Shakespearean scholar Professor Losey, and there are appendices and a glossary.

With 20 Illustrations by Leading Modern Artists. Bound in Dermatoid with gilt top, 10 s. 6 d.; in Full Leather, 21 s.

Without Illustrations. Bound in Buckram, 7 s. 6 d.

Prospectus from

GEORGE G. HARRAP & CO., LTD., 39 PARKER ST., LONDON, W.C. 2

BERNHARD TAUCHNITZ / LEIPZIG

Robert Browning und die Antike

von

Dr. ROBERT SPINDLER

Privatdozent für englische Philologie an der Universität München

Zwei Teile in einem Bande

372 und 382 S. gr.-8°. 1930. Geheftet ℳ 50.—

In dieser umfangreichen Studie versucht der Verfasser eine erschöpfende Gesamtdarlegung der Beziehungen Brownings zur Antike; Brownings Verhältnis zur griechischen und römischen Literatur sowie seine Stellung zur antiken Kultur überhaupt, also auch zur Philosophie und Kunst, werden zum erstenmal aufs gründlichste erforscht.

KÖLNER ARBEITEN ZUM ENGLISCHEN RECHT

Herausgegeben von Hans Goldschmidt

a. o. Professor an der Universität Köln

Heft 1

Grundzüge des Law of Agency

als der Lehre von der Geschäftsführung nach englischem Recht

von

Dr. WILHELM LANGENBACH

55 S. gr.-8°. 1928. Geheftet ℳ 3.—

Heft 2

Die staatsrechtliche Inkraftsetzung von Staatsverträgen in England

von

Ob.-Reg.-Rat Dr. OTTO RIESE

39 S. gr.-8°. 1929. Geheftet ℳ 2.50

Heft 3

Englische Fiskalprozesse

(Crown Proceedings)

von

Dr. FRITJOF LORCK

51 S. gr.-8°. 1930. Geheftet ℳ 2.50

3 0081 010 700 718